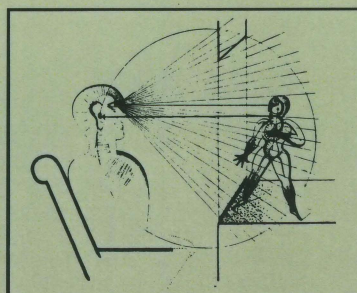


FORUM

MODERNES THEATER

SCHRIFTENREIHE Band 31



David Roesner

Theater als Musik

Verfahren der Musikalisierung in chorischen
Theaterformen bei Christoph Marthaler,
Einar Schleef und Robert Wilson



Gunter Narr Verlag Tübingen

Inhaltsverzeichnis

I. Auftakt	11
I.1 Das Theater	11
I.2 Die Wissenschaft	13
I.3 Vorentscheidungen	16
II. Die Musikalität der Inszenierung	19
II.1 Anmerkungen zu einigen Diskurselementen	19
II.1.1 Musikalität der Vorlage	20
II.1.2 Musikalität der Sprache	21
II.1.3 Partiturbegriff	26
II.1.4 Musikalisches Inszenieren	28
II.2 Begriffsbestimmung	33
II.3 Der historische Bezugsrahmen:	
chorisches Theater der neunziger Jahre	40
II.3.1 Definition und Merkmale	42
II.3.1.1 Der musikalische Chor	41
II.3.1.2 Ablösung des Prinzips der Verkörperung	45
II.3.1.3 Genese des chorischen Theaters	49
II.3.2 Antikes griechisches Theater	
und das Phänomen der Musikalisierung	50
II.4 Musikwissenschaftliche Voraussetzungen	52
II.4.1 Methodik	52
II.4.1.1 Historizität	53
II.4.1.2 Metaphorik	54
II.4.1.3 Hierarchie	61
II.4.1.4 Systematik	66
II.4.2 Notation	68
II.4.3 Zur Frage der Musiksemantik	73
III. Systematik einer Analyse musikalischen Inszenierens	79
III.1 Das Sausen der geschäft'gen Welt –	
Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers	79
III.1.1 Annäherung	79
III.1.2 <i>Stunde Null</i> I: Kriegsende als Sprachkomposition	80

III.1.3 Vom Ton zur musikalischen Form	89
III.1.3.1 Ton, Motiv, Leitmotiv	89
III.1.3.2 Melodie und Thema	93
III.1.3.3 Improvisation	97
III.1.3.4 Form	100
III.1.4 <i>Stunde Null</i> II: Politik als Stimmbild	112
III.1.4.1 Die öffentliche Rede: sprachmelodische und rhetorische Eigenarten	113
III.1.4.2 Die historische Stimme: die politische Rede als musikalisches Genre	117
III.1.4.3 Medialität der Rede: das Mikrofon als Feind und Helfer	119
III.1.5 Musikalische Spezialisten	122
III.1.5.1 Zur Notation der Gesamtstruktur der Inszenierung	123
III.1.5.2 Fluchtlinien. Formsemantik in <i>Die Spezialisten</i>	128
III.1.6 Fazit	149
III.1.6.1 Musikalische Könnerschaft als Spezialistentum	149
III.1.6.2 Materialhaftigkeit Marthalerschen Theaters	151
III.1.6.3 Zeit	152
III.2 Rhythmus und Zeitgestaltung	161
III.2.1 Der Rhythmus-Begriff	161
III.2.2 Metrik	168
III.2.2.1 Metrum	168
III.2.2.2 Takt	171
III.2.2.3 Aktzentuierung	174
III.2.3 Tempo	177
III.2.4 Rhythmus als musikalisches Phänomen	180
III.3 „Ausreichend Grund zum Zorn“ –	
Rhythmus und Instrumentation im Theater Einar Schleefs	183
III.3.1 <i>Ein Sportstück</i> . Ein Drama	183
III.3.2 <i>Ein Sportstück</i> . Ein Musikstück	186
III.3.2.1 Makroarrangement	189
III.3.2.2 Mikroarrangement: Der <i>Sieben/Acht-Chor</i>	193
III.3.3 <i>Verratenes Volk</i> : ‚Mitteilung‘ durch Sprachkomposition	202
III.3.3.1 Schleef/Nietzsche: Musikalisierung als Maskenspiel	203
III.3.3.2 Hoffmann/Luxemburg: Musikalisierung als Präsentationsform der Figur	211
III.3.3.3 Chor: Musikalisierung als Entlarvung	215
III.3.4 Fazit	216

III.4 „Ich will eine Maschine sein.“ – Musikalischer Satz und Klangfarbe im Theater Robert Wilsons	227
Prolog	227
Akt I: Das ‚Visual Book‘ als Partitur	230
Akt II: Trackwork	234
Knee-Play 1: Wilson und die Musikalität des Lichts	238
Akt III: Satzlehre	241
Knee-Play 2: Bunraku als Paradigma der Musikalisierung	250
Akt IV: Klangfarbe, Stimme	253
Akt V: Wilson und Mozart: Bezüge zur Musiktradition	257
 IV. Strategien musikalischen Inszenierens	265
IV.1 Strategien für die Produktion	266
IV.2 Strategien für das Verhältnis von Inszenierung und Text	271
IV.3 Strategien für die Rezeption	276
 V. Literaturverzeichnis	291
V.1 Allgemein	291
V.2 Kritiken und Zeitungsartikel	313
V.2.1 Marthaler	313
V.2.2 Schleef	315
V.2.3 Wilson	317
V.2.4 Sonstige	318
V.3 Inszenierungen und audiovisuelle Quellen	319

CD-ROM mit Ton-, Video- und Notenbeispielen

Christoph Marthaler Tonbeispiele <i>Stunde Null</i> 1: Valentine 2: Mertens1 3: Ostendorf 4: Cornu 1 5: Jung 1 6: Mertens 2 7: Schwientek 1 8: Cornu 2 9: Schwientek 2 10: Jung 2	Einar Schleef Tonbeispiele <i>Verratenes Volk</i> 11. Schleef 12. Hoffmann 13. Chor	Robert Wilson Tonbeispiele <i>Hamletmaschine</i> 14. Hamlet 15. Paulmann 16. Knowles
Videobeispiele <i>Spezialisten</i> 1. Kyrie/Boogie 1 2. Tango 1 3. Tango 3 4. Tango 4 5. Chaos 2	Videobeispiel <i>Sportstück</i> 6. Sieben/Acht-Chor	
Notenbeispiel <i>Die Spezialisten</i> 1. Gesamtpartitur	Notenbeispiele <i>Ein Sportstück</i> 2. Gesamtpartitur 3. Sieben/Acht-Chor <i>Verratenes Volk</i> 4. Schleef/Nietzsche 5a-c. Hoffmann/ Luxemburg 6. Gemischter Chor	

Dank

Danke für meine Arbeitsstelle. Danke für jedes kleine Glück. Danke für alles Frohe, Helle und für die Musik. (Martin G. Schneider)¹

Ohne die kleinen und großen Verdienste vieler Verwandter, Freunde und Kollegen wäre diese Arbeit ein schwieriges, wenn nicht unmögliches Unterfangen gewesen und hätte vermutlich auch keine Freude gemacht. Allen, die zum Gelingen dieses Vorhabens beigetragen haben, möchte ich von ganzem Herzen danken.

Besonders danke ich Prof. Dr. Hartwin Gromes und Prof. Dr. Hajo Kurzenberger herzlich für die intensive und stets motivierende Betreuung. Ich danke Prof. Dr. Wolfgang Löffler für sein großes Interesse an meinem Vorhaben und die vielen guten Ratschläge. Prof. Heiner Goebbels bin ich für seine Bereitschaft, die Arbeit zu begutachten, sehr dankbar.

Eine große Hilfe bei der Quellensuche und -beschaffung waren mir Dr. Hans-Joachim Erwe, Christine Fischer, Andreas Gärtner, Corinna Honold, Birgit Hüning, Isabell Osthues, Ursula Renneke, Dr. Gerald Siegmund, Dirk Volke und Lars Wittershagen, sowie Elke Becker (Volksbühne Berlin), Walter Klein (Staatstheater Stuttgart), Christa Reul (Schauspielhaus Zürich), Sylke Sommer (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) und Dr. Peter Ulrich (Archiv „Theaterdokumentation“ der Akademie der Künste, Berlin).

Den Mitgliedern des Graduiertenkollegs *Authentizität als Darstellung* in Hildesheim, darunter besonders Sonja Engler, Ole Hruschka, Mieke Matzke und Lutz Nitsche danke ich für viele anregende Seminare und Gespräche. Mit Birgit Hüning verband mich die fruchtbare Zusammenarbeit über Einar Schleef in Hildesheim, Hannover und Roßleben.

Der Stiftung der deutschen Wirtschaft danke ich herzlich für die finanzielle und ideelle Förderung meines Vorhabens. Der Stipendiatengruppe Hamburg und ihrem Vertrauensdozenten Prof. Dr. Rolf von Lüde gebührt Dank für ihr Interesse an meiner Arbeit und die Eröffnung vieler Einblicke in andere Wissenschaftsbereiche.

Susanne Arnold, Simon Frisch, Raphael Kassner, Ulrike Kammerer, Mieke Matzke, Lars Wittershagen und ganz besonders Kerstin Jaunich und Christine Fischer haben mir beim Korrekturlesen und kritischen Hinterfragen unschätzbare Dienste geleistet. Alexander Brehm half beim Digitalisieren der Videobeispiele, Ariane Hagen danke ich für ihre große Hilfe beim Erstellen der CD-ROM.

¹ Schneider, Martin G. 1962 in: *Die Mundorgel*, Köln/Waldbröl 1982.

Ich danke meiner Familie – Margret und Bernhard Greiner, Winfried Roesner und Susanne Stock, Rebecca Roesner, Franz und Maria Hagen – für die großzügige und liebevolle Unterstützung meiner Arbeit.

Ganz besonders danke ich Insa Rudolph für ihre Geduld, für ihr Zuhören, das für die Arbeit so wichtig war, und ihre Energie, mir für die Dinge neben und nach der Dissertation Augen und Ohren zu öffnen.

I Auftakt

But although each art has thus its own specific order of impressions, and an untranslatable charm [...], yet it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces. (Walter Pater)²

Zwei Blickrichtungen standen und stehen am Beginn meiner Untersuchung des Phänomens der Musikalisierung des Theaters, über dessen Existenz man sich bei Theaterpraktikern und -wissenschaftlern³ grundsätzlich einig ist. Wie dieses Phänomen zu definieren sei, welche Erscheinungsformen es kennt, wie es begrifflich zu fassen sei, welche Konsequenzen es nach sich zieht – all das ist hingegen bisher nur kursorisch, widersprüchlich oder gar nicht beschrieben worden. Die zwei Blicke zielen auf die – einem bekannten Bonmot nach – größten Feinde der Theaterwissenschaft, das Theater und die Wissenschaft. Anhand von exemplarischen Eindrücken aus beiden Bereichen will ich die Grundüberlegungen vorstellen, die zur Entstehung und zur spezifischen Ausprägung der vorliegenden Arbeit geführt haben.

1 Das Theater

Der Regisseur und derzeitige Intendant des Bochumer Theaters Matthias Hartmann weiß über seine Arbeit zu berichten,

daß es eine Wahrheit gibt, die sich mir nur erschließen kann, wenn ich sie nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten erarbeite. [...] Wer mit allen Komponenten, die Theater ausmachen, sinnvoll umgehen will, muß kompositorisch arbeiten, so wie man es aus der Musik kennt. (Hartmann in: Burkhardt 1998: 25)

Er unterstreicht damit eine Erfahrung, die im Theater des letzten Jahrzehntes verstärkt zu machen war: Musikalisierung konnte zunehmend nicht mehr ‚nur‘ in Form von reichlich zugespielter Schauspielmusik wahrgenommen werden, sondern hatte sich in „allen Komponenten, die Theater ausmachen“ (ebd.) als wirkungsmächtiges Inszenierungs- und Spielprinzip

² Pater, Walter 1986 (1873): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford/New York, S. 87. Sind in der bibliografischen Kurzangabe zwei Jahreszahlen vermerkt, handelt es sich zuerst um das Erscheinungsjahr der zitierten Ausgabe und dann um das Originalerscheinungsjahr, das eine schnellere Datierbarkeit der Quelle ermöglichen soll.

³ Bei der Bezeichnung von Berufsgruppen („die Theaterwissenschaftler“) oder ähnlichen Verallgemeinerungen („der Zuschauer“) benutze ich die männliche Form; die weibliche ist jedoch selbstverständlich mitgemeint.

niedergeschlagen. Als Nele Härtling und Maria Magdalena Schwaegermann als Leiterinnen des Festivals *Theater der Welt 1999* postulierten, das Theater habe sich von der (musikalischen) Abstraktion abgewandt, es sei die Rückkehr zum Text, zum einfachen Erzählen von Geschichten⁴ zu verzeichnen, hegte ich schon Befürchtungen, der Gegenstand meiner Arbeit würde sich als theatergeschichtliche Episode herausstellen.⁵ Auch zwei als Standortbestimmungen zeitgenössischen Theaters gedachte Veranstaltungen zum Spielzeitende 2000, das dreitägige Literatur-Theater-Fest *Im Anfang war das Wort* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und die Autorentage *Halt.Los*→ am Schauspiel Hannover, schienen diese vermeintliche Trendwende zu bestätigen, gaben jedoch zu einem ganz anderen Eindruck Anlass. Beide Veranstaltungen dokumentierten neben einer neuen Aufmerksamkeit für Theatertexte und ihre Autoren mindestens ebenso deutlich die anhaltende Aktualität von Musikalisierung als einem hochpräsenten theatralen Verfahren.⁶

In Hamburg wurde das, scheinbar paradoxerweise, gerade anhand der *Lesungen* dramatischer Texte deutlich. Die Dramatiker Enda Walsh, Tom Lanoye, Rainald Goetz und der Regisseur Dimiter Gottscheff stellten individuell sehr unterschiedlich das Wort als musikalischen Baustein gleichberechtigt neben das Wort als Träger dramatischer Information. Besonders auffällig war dies bei der Lesung von Enda Walsh, dessen Englisch man aufgrund seines starken irischen Akzents kaum durchgehend verstehen konnte; was sich aber lückenlos vermittelte, war die Musikalität des Textes und seiner Darbietung. Durch Wortwiederholungen, die Walsh rhythmisch ausspuckt, häufige rhythmische Akzente (z.B. das fast schon bedeutungslose „Fuck“) und Formen onomatopoetischen Sprechens entwirft Walshs seine Geschichten betont gestikulierend und mit facettenreicher Stimme als musikalisch-emotionale Portraits. Goetz löst seine Versuche über Zeitgeist und Befindlichkeit (hier: *Dekonspiratione*, Frankfurt am Main 2000) in hohem Tempo, mit musikalischem Witz und dirigierenden Armen in rhythmische Stimuli auf. Lanoye hingegen nutzt die besondere Sprachmelodie amerikanischen Gang-Slangs mit langen Glissandi, hart angestoßenen Akzenten und näselnden Vokalen für seine hochgelobte Anverwandlung

⁴ Siehe dazu das Gespräch, das Michael Merschmeier und Franz Wille mit den beiden Leiterinnen des Festivals *Theater der Welt 1999* führten. (Theater heute 3/1999, S. 26 - 31)

⁵ Dass dazu ganz unabhängig von neuesten Entwicklungen kein Anlass besteht, zeigte erst später der Blick auf *historische* Formen musikalischen Inszenierens, die bis an die Anfänge des Theaters zurückreichen. Siehe dazu Kapitel II.3.2 *Antikes griechisches Theater und das Phänomen der Musikalisierung*.

⁶ Dass das keinen Gegensatz darstellen muss, wird eines der Ergebnisse des Kapitels IV. *Strategien musikalischen Inszenierens* sein.

der Shakespeareschen Königsdramen.⁷ Dimitter Gottscheff sezierte fast flüsternd, unendlich langsam und zärtlich sowie mit dem eigenwilligen Charme seines osteuropäischen Akzents bewaffnet Texte von Heiner Müller. Hier bestimmten nicht Tempo und Rhythmus die Lesung, sondern das vorsichtige klangliche Instrumentieren des Textes, anfangs scheinbar monoton, doch letztlich unter Aufgebot einer Vielzahl von Klangfarben.

In Hannover war die Musikalisierung in Inszenierungen wie Andreas Kriegenburgs *Berliner Geschichte*⁸ oder Annette Kuß' *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist* fester Bestandteil des szenischen Geschehens. In letzterer spielen/sprechen zwei Schauspielerinnen Gesine Danckwerts *Monolog für eine schnell sprechende Schauspielerin*; der Text wird nicht dialogisiert, sondern meist ‚chorisch‘ musikalisiert: Sprache wird gedoppelt, unisono (einstimmig) geführt, gleitet bald wieder auseinander und wird durch eingesprengte ‚Kommentare‘ einer beiseite stehenden Geigerin zusätzlich rhythmisiert. Dazu klappert Geschirr, rasseln die präparierten BHs der beiden Spielerinnen, und verschiedene Mikrofone nehmen zusätzlich Einfluss auf die Klanglichkeit des Sprechens, des Agierens, des Raums.

Musikalisierung, soviel lässt sich schon zu Anfang prognostizieren, ist kein Phänomen, das theatergeschichtlich auf Phasen beschränkt werden kann, die dem Logozentrismus den Kampf angesagt hatten oder haben. Ob aufgrund oder trotz der postulierten Wiederkehr des Textes: das Phänomen der Musikalisierung behauptet sich auf dem Theater auch in neuen und neuesten Spielplänen. Umgekehrt wird im Verlauf der Arbeit zu zeigen sein, dass Musikalisierung keineswegs ein neues theatrales Verfahren darstellt, sondern zu allen Zeiten unverzichtbares Merkmal des Theaters, ja Konstituens von Theatralität überhaupt darstellte.

2 Die Wissenschaft

Der oben zitierten Einschätzung des Theaterpraktikers Matthias Hartmann ist exemplarisch folgende Beobachtung der Theaterwissenschaftlerin Helene Varopoulou beizuordnen:

Überblickt man die prägenden Theaterformen und neuen theaterästhetischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, so konstatiert man, daß die Theatermittel wie Sprache und Stimme, Geste und Körperausdruck, Arrangement und Licht in einem bisher unbekannten Maß einer eigenständigen Formung und sogar Formalisierung unterliegen, die man zusammenfassend als Musikalisierung bezeichnen kann. (Varopoulou 1998: 1)

⁷ Lanoye las aus seiner Textfassung des zwölfstündigen Shakespeare-Spektakels *Schlachten!* (Salzburg/Hamburg 1999), Regie: Luc Perceval.

⁸ Von dieser Inszenierung des Textes von Dea Loher wird im Kapitel IV. *Strategien musikalischen Inszenierens* noch ausführlicher die Rede sein.

Die zunehmende Relevanz des Musikalischen für die Theateraufführung stellt auch die zentrale Disziplin der Theaterwissenschaft, die Aufführungsanalyse, vor gewichtige Probleme. Diese Probleme sind der Musiktheaterforschung nicht unbekannt, unterscheiden sich aber dennoch im Einzelnen deutlich. Verkürzt gesagt, besteht eine Hauptschwierigkeit der Analyse von Musiktheater darin, dass man sich allzu schnell nicht mehr (oder gar nicht erst) mit der transitorischen Aufführung, sondern nur mit der bereits als ‚Werk‘ nobilitierten Partitur befasst, an der Inszenierungskonzepte, Bild- und Raumlösungen gemessen und abgeglichen werden. Im Schauspiel besteht umgekehrt die Gefahr, die Musikalisierung aufgrund der Flüchtigkeit des Mediums und des Mangels an ‚werkhaften‘ Notationen nur mit wenigen allgemeinen Formeln zu konstatieren. Es fehlt sowohl am Instrumentarium als auch an der entsprechenden Sensibilisierung, um musikalische Parameter der Aufführungsanalyse in einer dem zeitgenössischen Theater angemessenen Art und Weise ins Recht zu setzen. Dieser Mangel hat seinen Ursprung in bestimmten Entwicklungen des Fachs, die ich, wenn auch nur überblicksartig, skizzieren möchte.

Seit den sechziger Jahren dominieren kommunikationstheoretische bzw. zeichentheoretische Modelle die Disziplin der Aufführungsanalyse.⁹ Theaterwissenschaft unterlag wie andere Kulturwissenschaften dem Paradigma des Textes, folgte dem so genannten ‚linguistic turn‘.¹⁰ Theateraufführungen galten als spezielle Zeichenpraxis, die semiotisch aufzufassen und zu entschlüsseln sei. Spätestens seit Mitte der neunziger Jahre haben die Entwicklungen der Theaterpraxis dazu geführt, dass sich die Theaterwissenschaft neu orientieren musste: Längst war ein Verständnis von Theater als Bedeutungsmaschinerie offensichtlich problematisch geworden, längst griff die „wichtigste der konventionellen Segmentierungsstrategien nicht mehr [...]: die Figur als Fixpunkt der disparaten Zeichen“ (Hiß 1993a: 75). Die Theaterwissenschaft proklamierte den ‚performative turn‘ und wandte sich Aspekten der Aufführung zu, die sich dem kommunikationstheoretischen Raster weitgehend entziehen, denn, so formulierte Hans-Thies Lehmann schon Ende der Achtziger:

Theater ist weniger als Kommunikation, vielfach vergleichbar dem „Ausdruck“, den eine „vielsagende“ Kombination von Tönen, Linien, Farben, ein optisch-akustischer Rhythmus erzeugt; und es ist mehr als Kommunikation: nämlich in verhüllter Form das Begehren nach einer viel weitergehenden, mimetischen, jenseits der Alltagsmünze der Konversation realisierten Gestalt des Austauschs. (Lehmann 1989: 47)

⁹ Als Beispiele mögen hier dienen: de Marinis 1982, Fischer-Lichte 1984, 1985, 1995/1983, Hess-Lüttich 1984, Pavis 1988.

¹⁰ Siehe Erika Fischer-Lichte: „Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23. November 1999.

Für das neue Theater werden neue Kategorien in Anschlag gebracht: „Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers. (Lehmann 1999a: 262) Hierbei wird deutlich, wie die Theaterwissenschaft auf die veränderte Theaterlandschaft reagiert: Sie flüchtet sich in poetische Platzhalter und unbestimmte Mythologeme („Atem“, „Rhythmus“, „fleischliche Präsenz“). Allerdings haben zum einen auch schon die Regisseure des psychologischen, logozentrischen Theaters um die Bedeutung des Nicht-Diskursiven für die Inszenierung gewusst: „Am Literaturtheater Jessners, Kortners oder Steins hätte man freilich schon immer entdecken und erforschen können, was jetzt auf der theaterwissenschaftlichen Desideraten-Liste steht: Körperlichkeit, Emotion, expressive Geste, Rhythmus und Musikalität des Sprechens“ (Kurzenberger 1998d: 234). Zum anderen ist es eine theaterpraktische Selbstverständlichkeit, dass Theater „intellektuell inkommensurable Anteile hat“ und sich „nicht auf Botschaften reduzieren läßt, die seine Zeichensysteme aussenden“ (Kurzenberger 1998a: 11). All das musste jedoch erst als Paradigmenwechsel formuliert werden, um die ungeteilte Aufmerksamkeit der Theaterwissenschaft beanspruchen zu können. Während ‚Körperlichkeit‘, ‚Authentizität‘ oder ‚Performativität‘ in Graduiertenkollegs und Sonderforschungsbereichen diskutiert und vielseitig beleuchtet werden, fehlt bisher eine eingehende Untersuchung der ‚Musikalität‘ des Theaters.

Dabei hatte Guido Hiß bereits 1993 in seinem Aufsatz „Freiräume für die Phantasie“ (Hiß 1993b) angesichts der „Krise des Sinns“ (ebd.: 20) und der „kategorischen Verweigerung der Deutbarkeit“ (ebd.: 23) gerade bei chorischen Theaterformen die „Musikalisierung des analytischen Modells“ (ebd.: 24) gefordert. Wie eine solche Einbeziehung musikalischer Parameter in die Aufführungsanalyse aussehen könnte, bleibt allerdings weitgehend offen bzw. verharret bei ersten Versuchen, die m. E. geradezu unseriös sind: In einem Seminar wollen Hiß und seine Studenten nach vergeblichen Versuchen, einen *semantischen* Zugang zu Frank Castorfs Inszenierung von Schillers *Die Räuber* (Berlin 1991) zu finden, schließlich Muster der Barockoper als *musikalisch* ordnendes Prinzip wiedergefunden haben. Die Erkenntnis jedoch, dass Theater (ebenso wie die Barockoper) einem Dualismus von Rezitativischem und Ariosem, d.h. einem „Wechselspiel von Spannung und Lösung [...], der] Abfolge von Offenem und Geschlossenem, von motorisch Intensiviertem und gestisch Zentriertem“ (Hiß 1993b: 26) folgt, ist banal. Dieser Dualismus beherrscht wohl nicht nur die ‚Partitur‘ von Castorfs Räubern, sondern weite Teile der abendländischen Kultur. Auch Hiß‘ Beweisführung („Wer’s nicht glaubt: Es existiert ein Videoband, und man kann sich das ohne großen Aufwand vor Augen führen – mit Hilfe der Schnellauftaste.“ Hiß 1993b: 26) halte ich für problematisch:

Über die Musikalisierung einer Inszenierung anhand ihrer stummgeschalteten und stark beschleunigten Videofassung zu urteilen, kann kein sehr viel versprechendes Vorgehen sein.

In einer anderen der wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Musikalität des Theaters explizit widmen, wird das methodisch gegenteilige Vorgehen zum Hauptproblem der Untersuchung. Manuel Garcia Martinez unterwirft in seiner Dissertation *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre* (Paris 1995) sein Material einem enorm hohen Auflösungsgrad, wobei die in Millisekundsritten vorgehende Analyse vor lauter wissenschaftlicher Detailversessenheit ihr Objekt geradezu verschwinden macht. Gegenstand ist nicht mehr die Theateraufführung, sondern eine Fülle physikalischer Messergebnisse. Martinez erstellt seine rhythmischen Sprachanalysen nicht nach musikalischen, sondern phonetischen Maßgaben.¹¹ Durch die von ihm verwendeten Breitband-Sonagramme entsteht m. E. ein Anschein von Wissenschaftlichkeit, den ich für verzerrend und gefährlich halte, weil Messdaten und Diagramme eine (Schein-) Objektivität suggerieren, die in Wirklichkeit z.B. über die hohe Kontextabhängigkeit der musikalisch-szenischen Ereignisse hinwegtäuscht und den interaktionalen und rezeptiven Spielraum zwischen Bühne/Bühnenmusik und Zuschauer ignoriert.

3. Vorentscheidungen

Die Eindrücke, die aus der verstärkten Aufmerksamkeit für Musikalität als theaterpraktische und theaterwissenschaftliche Kategorie resultieren, haben mich folgende Entscheidungen für den Aufbau der Arbeit treffen lassen. Nach dem *Auftakt* beschäftigt sich Teil II mit der Konstitution des Forschungsgegenstandes. Die Musikalisierung des Theaters soll dabei von drei Seiten her charakterisiert werden: Zunächst wird das Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* eine ganze Reihe aktueller und historischer Quellen beibringen, die die Virulenz und Bandbreite der Wahrnehmung musikalischen Inszenierens dokumentieren und gleichzeitig auf bestimmte Wahrnehmungsstränge und Verbalisierungsmuster hinweisen, die es zu problematisieren gilt. Dann nehme ich eine *Begriffsbestimmung* (II.2) für das musikalisierte Inszenieren vor und stecke den *historischen Bezugsrahmen* (II.3) der Arbeit ab. Die untersuchten Theaterformen lassen sich größtenteils dem chorischen Theater der neunziger Jahre zuordnen, das ich kurz charakterisieren werde, um plausibel zu machen, warum gera-

¹¹ Vgl. einen ähnlichen Ansatz bei André-Pierre Benguerel und Janet D'Arcy: „Time-warping and the perception of rhythm in speech“, in: *Journal of Phonetics* Nr. 14, 1986, S. 231-246, der im hier gewählten Kontext der Alltagsrede allerdings sinnvoller erscheint.

de dieses Theater zu einer Untersuchung seiner musikalischen Kriterien herausfordert. Im Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen* wird die methodische Anbindung der Aufführungsanalyse an die allgemeine Musiklehre reflektiert und zu Fragen der Notation und der Musiksemantik Stellung genommen.

Der Hauptteil der Arbeit, Kapitel III *Systematik einer Analyse musikalischen Inszenierens*, widmet sich der Entwicklung und Erprobung musikalischer Kategorien und Begrifflichkeiten an ausgewählten Inszenierungsbeispielen von Christoph Marthaler (III.1), Einar Schleef (III.3) und Robert Wilson (III.4). Abschließend versuche ich bei der Untersuchung der *Strategien musikalischen Inszenierens* (Kapitel IV), die gewonnenen Erkenntnisse zu abstrahieren und Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Musikalisierungsverfahren und -ästhetiken herzustellen.

Die Arbeit soll zusätzlich zu bewährten Zugängen die Handhabung des komplexen Gefüges einer Aufführung weiter erleichtern, indem sie (für Produzenten und Rezipienten) das Bewusstsein für musikalische Aspekte der Aufführung schärft und diese beschreibbar und bewertbar macht. Sie folgt damit indirekt dem Wunsch des Kommunikationswissenschaftlers Ernest W.B. Hess-Lüttich, der genau dieses Verhältnis von Theorie und Praxis einfordert:

Die schier unübersehbare Formenvielfalt zeitgenössischer Theaterpraxis erfordert nun [...] einen systematisierenden Zugriff, den der Praktiker nicht selbst leisten muß, von dem er aber profitieren kann, so wie der Theoretiker seine Kategorien aus der verständigen Anschauung der Praxis vielleicht fruchtbarer (weil auf diese wieder anwendbar) gewinnt als aus der Deduktion logischer Kalküle. (Hess-Lüttich 1984: 919)

Ich verbinde mein Vorgehen dabei mit der Hoffnung, dass der systematisierende Zugriff nicht zum Würgegriff wird, d.h., sich nicht als starres, dogmatisches Modell erweisen möge, sondern als transparentes, offenes Begriffsfeld, das operabler Bestandteil der vielfältigen theaterwissenschaftlichen Bemühungen um ihren oft im doppelten Wortsinn unfassbaren Gegenstand sein kann.

II Die Musikalität der Inszenierung

1 Anmerkungen zu einigen Diskurselementen

*Denken heißt, das richtige Zitat finden. (Paul de Man)*¹²

In der Einleitung habe ich die These aufgestellt, die Musikalisierung des Theaters habe v.a. in den neunziger Jahren sowohl in der Theaterpraxis als auch in der Rezeption bzw. Reflexion eine deutliche Konjunktur erlebt. Bevor ich den Begriff der Musikalisierung im folgenden Kapitel näher zu bestimmen suche, soll zunächst eine kommentierte Zusammenschau von Beiträgen zu diesem Thema meine These erhärten und zugleich das Personal und einige wesentliche Elemente des Diskurses skizzieren. Dieses Kapitel referiert dabei nicht den Stand der Forschung – diesen gibt es im Grunde nicht.¹³ Auf einzelne Ausnahmen, die sich in Ansätzen mit dem Thema meiner Arbeit beschäftigen, gehe ich an jeweils gegebener Stelle ausführlicher ein.

Diese Zusammenschau ist, neben der eigenen Theatererfahrung, Ausgangspunkt der Genese dieser Arbeit. Die zahlreichen Hinweise auf Wahrnehmungen eines wie auch immer gearteten „Musikalischen“ im zeitgenössischen Theater bilden den Hintergrund, vor dem sich meine systematischen Überlegungen abzeichnen. Gleichzeitig soll dieses Kapitel neben einem thematischen Aufriss auch erste Hinweise auf die methodischen Ansätze geben.

Es hat sich dabei gezeigt, dass es für die Diskursbeiträge zur Musikalisierung des Theaters keinen wesentlichen Unterschied macht, ob sie nun von Theaternachmachern, Theaterwissenschaftlern oder Theaterkritikern stammen – alle drei Gruppen thematisieren ähnliche Aspekte, operieren aber auch gleichermaßen häufig mit begrifflicher Unschärfe. Die Folgen sind dabei unterschiedlich: Während der Praktiker einen musikalischen Begriff auch als nützliche Fiktion, als einen von allen Produktionsbeteiligten verstandenen Platzhalter verwenden mag, und ein Kritiker möglicherweise beim Gebrauch einer musikalischen Beschreibung eher suggestive als akri-

¹² Zit. in: Stanitzek 1991: 27.

¹³ Bezeichnenderweise fehlen auch in einschlägigen Publikationen Beiträge zu den zahlreichen Interdependenzen von Musik und Theater, so z.B. im Kongressbericht *Wechselwirkungen der darstellenden Künste. Internationales Kolloquium veranstaltet vom Rat für Wissenschaft der Akademie der Künste der DDR und von Lehrstuhl und Forschungsgruppe Theorie der darstellenden Künste am Bereich Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, 29.-30. November 1983. Berlin.*

bische Absichten verfolgt, so steht den Wissenschaftlern die häufige Ungenauigkeit m.E. schlecht an.

Die vorgefundenen Zitate lassen sich nach vier Themen ordnen: die Beschreibung von Musikalität bereits anhand der dramatischen Vorlage, die Berücksichtigung der Musikalität von Sprache auf der Bühne, die Verwendung des Partiturbegriffs für die künstlerische Organisation des Bühnengeschehens und damit schließlich die Anerkennung der möglichen Musikalität der Inszenierung insgesamt.

1.1 Musikalität der Vorlage

Da in der Theaterwissenschaft, mehr als in der Theaterkritik, der dramatische Text in seiner historischen, literarischen und dramaturgischen Funktion eigens untersucht wird, finden sich folgerichtig hier Analogisierungen zwischen Theater und Musik schon auf der Ebene der Vorlage, nicht erst der Aufführung. So schreibt z.B. Guido Hiß in seiner Dissertation *Korrespondenzen* (Tübingen 1988), „daß die musikalische der szenischen „Komposition“ einer dramatischen Textvorlage tatsächlich vergleichbar ist“ (Hiß 1988: 54).

Aber auch ein Praktiker wie Thomas Ostermeier, Regisseur und Leiter der Berliner Schaubühne, verwendet den Begriff der Partitur, die ein dramatischer Text darstellen könne, und beschreibt am folgenden Beispiel zugleich die ästhetischen Konsequenzen¹⁴:

Musikalität verlangt auch Sarah Kanes vorletztes Stück *Crave*: Eine Partitur für vier Stimmen, die musikalischen Prinzipien folgt, um von Erfahrungen von vier Menschen mit ihrer unerfüllten Sehnsucht nach Liebe und Aufgehobensein in dieser Welt zu sprechen, ohne psychologische Entwicklungen nachvollziehbar machen zu müssen. Das Stück spielt auf den realen Erfahrungen des Zuschauer wie auf einem Instrument, ist in seiner Form fast abstrakt und in der Wirkung ungeheuer konkret – was sonst eher ein Vorrecht der Mittel der Musik ist. (Ostermeier 1999: 13)

Ist der Begriff der Komposition (Hiß) für das Stadium des Konzipierens, Gewichtens und Arrangierens gleichermaßen für musikalische wie für szenische Vorlagen anwendbar? Ist ein dramatischer Text bereits eine musikalisch zu lesende Partitur (Ostermeier)? Für mich bleiben die Vergleiche auf der Ebene der Vorlage aus zweierlei Gründen unergiebig. Sie tragen zunächst dem entscheidenden Unterschied in der Konkretheit von musikalischem und theatralem Material für die jeweilige Umsetzung keine Rechnung. Einer musikalischen Komposition kann man – mit bestimmten Ausnahmen – anhand ihrer Partitur ihre intendierte Umsetzung vergleichsweise

¹⁴ Von den hier geradezu mechanisch-instrumental beschriebenen Zusammenhängen zwischen einer spezifischen Musikalisierung und den Wirkungen auf die Zuschauer wird im Kapitel IV. *Strategien* noch zu sprechen sein.

genau entnehmen, der interpretatorische Spielraum ist, immer im Vergleich zum Theater gesprochen, gering. Im Umgang mit dramatischen Vorlagen ist hingegen ein eigenständiger, unkonventioneller Zugang, eine gewisse Freiheit gegenüber dem Text geradezu geboten. Julia Liebscher unterstreicht diesen Unterschied auch im Hinblick auf die Oper: „Während der Dramentext sämtliche aufführungsrelevanten Parameter offenläßt, legt der Komponist wesentliche Momente eindeutig fest“ (Liebscher 1999: 63).

Zum Zweiten klammert der Blick auf die eventuelle Musikalität der dramatischen Vorlage gerade jene Theaterformen aus, die in besonderer Weise musikalisch geprägt sind und zu denen ein analytischer Zugang gerade über die musikalische Betrachtungsweise gewährleistet ist: Theaterformen nämlich, die keiner dramatischen Vorlage folgen, sondern als Projekt, szenische Collage, Improvisations-, Objekt- oder Bildertheater entstehen.

1.2 Musikalität der Sprache

Neben Tendenzen zu einer umfassenden Musikalisierung der Inszenierung steht sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten des Theaters vor allem die Musikalisierung von Sprache im Mittelpunkt der Betrachtung. Sie wird als „neue Weise mit dem Text als Landschaft, als rhythmisch und musikalisch strukturiertem Feld umzugehen“ (Lehmann 1990: 87) beschrieben oder am Beispiel Einar Schleefs als „durchgängige Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache“ (ebd.: 89) bezeichnet.

Schon in den achtziger Jahren hat sich Helga Finter mit einer Reihe von Beiträgen zur Theatralisierung von Sprache und Stimme auf der Bühne zu Wort gemeldet, so z.B. in „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“ (1982) und „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“ (1984). Sie beschreibt und analysiert darin die veränderte Präsenz und Rezeption der Sprechstimme gerade auch unter musikalischen Aspekten. Über Wilsons *The Man with the Raincoat* (Köln 1981) schreibt sie:

Der Theatermann Robert Wilson [hat] aus dem Rauschen der Sprachmaschinen mit Hilfe von Bildern Stimmen zum Klingen gebracht und so zu einer neuen Art von Sprechtheater gefunden, an dessen Anfang nicht ein vorgegebener Sinn steht, den Klang und Bild abbilden, sondern das Wort als Klang, aus dem über die Bilder eine Welt entsteht. (Finter 1982: 51)

Helga Finter macht hier eine Dichotomie auf, die den wissenschaftlichen Diskurs um das Avantgarde-Theater der achtziger und neunziger Jahre prägt: Auf Schlagwörter reduziert ist dies die Dichotomie von Sinn vs. Sinnlichkeit. Einer genaueren Kritik dieser Dichotomie vorausgreifend¹⁵

¹⁵ Siehe Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

meine ich, dass sich dieser Dualismus als ein scheinbarer entpuppen wird. Dessen ungeachtet liefern Finters Beobachtungen zahlreiche Anstöße für eine musikalische Theaterrezeption und lassen sich m. E. auch auf andere Ausdrucksebenen als nur die der Stimme ausweiten.

Anders als die Wissenschaft steht das Feuilleton unter dem Zwang, das gerade erst auf dem Theater Geschehene in eine griffige Formulierung münzen zu müssen. Das mündet mal in präzisen Benennungen, mal in groben Missverständnissen, manche davon produktiv, manche weniger. In zwei Zitaten C. Bernd Suchers, Theaterkritiker der Süddeutschen Zeitung, findet sich all das – am Beispiel der drei Regisseure, denen sich meine Arbeit besonders ausführlich widmet. So heißt es über Marthaler:

[Er] benutzt Wörter, Silbenketten und Melodien, um daraus ein Impromptu mit Variationen zu komponieren. Witzig ist es, frech, schön. Und es verlangt vom Zuschauer jene Freude an der Langsamkeit, die dem Regisseur zu eigen ist. Dazu die Bereitschaft, Wort-, Szenen-, Musikwiederholungen nicht als Überflüssiges, Langweiliges, Bekanntes abzutun, sondern lustvoll die Unterschiede darin entdecken zu wollen. Dann nämlich erkennt er, daß Marthaler seine Themen, seine Motive bearbeitet, daß er sie orchestriert, daß er Durchführungen erdenkt. (Sucher 1995: 211)

Und über Einar Schleef schreibt Sucher in Abgrenzung von Robert Wilson, den der Text überhaupt nicht interessiert, „so daß er zu einer Geräuschkulisse verkommt“ (Sucher 1995: 155):

Schleef hingegen benutzt Worte, um mit ihnen Rhythmen herzustellen. Kurz, er macht Sprache zu Musik. Nicht nur, indem er sie singen läßt, zum Beispiel als Choral. Viel öfter zwingt er die Schauspieler, die mit wenigen Ausnahmen als Chorgruppe auftreten, Verse unabhängig von ihrer Bedeutung zu betonen, zu skandieren; Textteile zu wiederholen, als seien sie Motive einer Minimalkomposition. Sätze werden phrasiert wie Melodien (auf Gertrude Steins Spuren). (ebd.)

Hier kann sich Sucher einer Wertung nicht enthalten – der nächste Satz des Zitats lautet: „Das ist recht oft fürchterlich“ (ebd.). Ob das so ist und warum dieser Eindruck entsteht, wird noch zu klären sein. Musikalisierung wird hier jedenfalls vorwiegend an der Sprachbehandlung festgemacht, wobei sich beim Verweis auf Marthaler auch eine breitere Auffassung von Musikalisierung als einem musikalischen Zusammenhang vieler oder gar aller szenischer Ausdruckssysteme findet. Nicht nur die Worte, sondern auch Szenen, Themen und Motive werden ‚komponiert‘. Als Feuilletonist hat Sucher das Privileg mit vieldeutigen Begriffen wie ‚Thema‘ und ‚Motiv‘ operieren zu können und eine produktive Unklarheit darüber zu schaffen, ob sie nun musikwissenschaftlich oder z.B. literaturwissenschaftlich gemeint sind. Solche Unklarheiten finden sich auch im wissenschaftlichen Diskurs zahlreich, wo sie m. E. weniger produktiv sind.

Problematisch wird es bei Sucher, das sei hier exemplarisch für viele weitere Fälle gesagt, beim unreflektierten Griff ins musikterminologische

Repertoire: Wer sagt, dass Marthaler Durchführungen erdenke, führt den Leser auf eine falsche Fährte, weil er suggeriert, Marthalers spezielle Behandlung von motivischem und thematischem Material (im musikalischen Sinne) habe direkt etwas mit dem Sonatenhauptsatz oder der Fuge und dem jeweils enthaltenen Formprinzip der Durchführung zu tun. Sehr verkürzt gesagt handelt es sich dabei im Sonatenhauptsatz um die motivisch-thematische Arbeit, die formal obligatorische Entwicklung und Entfaltung des vorgestellten musikalischen Materials. In der Fuge hingegen bezeichnet Durchführung das Wandern des Themas durch alle „Stimmen“¹⁶. Marthalers motivische Arbeit mag sich in Ansätzen aus diesen Quellen speisen – es wird sich aber zeigen, dass das Verhältnis seiner Musikalisierungen zur Musiktradition nicht ungefragt mit musikhistorisch festgeschriebenen Formbegriffen deskriptiv zu fassen ist. Das liegt schon allein daran, dass zeitgenössisches Theater in seiner Fragmentarität, formalen Offenheit und seiner Tendenz zur Dekonstruktion etablierter Codes den mit solchen Begriffen konnotierten Prinzipien wie Werkcharakter, Geschlossenheit und Regelmäßigkeit widerspricht.

Suchers Nebensatz über Robert Wilson, bei dem der Text zur Geräuschkulisse verkomme, enthält den interessanten Hinweis auf die Ebene des „Soundtracks“ (Wilson), dem bei aller Dominanz des Visuellen in Wilsons Theater ebenfalls inszenatorische Bedeutung zukommt. Helene Varopoulou bemerkt dazu:

Betonen wir sofort, daß die schon seit einigen Jahrzehnten zu beobachtende Tendenz, die Wortsprache mehr in ihren Klangqualitäten, ihrem Rhythmus und gleichsam als Komposition zu behandeln, nicht im Widerspruch steht zur visuellen Charakteristik des neuen Theaters. Bob Wilson hat sich immer wieder beklagt, daß viele seiner Kritiker sein Theater einseitig als Theater der Bilder verstehen. Für ihn selbst, der seine Werke nicht zufällig „operas“ nannte, ist aber die musikalische und allgemeiner die auditive Struktur der Inszenierung ebenso wichtig wie die visuelle. Als er in Taormina 1996 den Premio Europeo entgegennahm, sagte er wörtlich: „Was zählt im Theater, ist das Hören.““ (Varopoulou 1998: 4)

Sucher mag zurecht oder zu unrecht beklagen, dass die Musikalisierung der Sprache bei Wilson zu Lasten der semantischen Kohärenz des Textes geht – mit Sicherheit ist es jedoch fahrlässig, von den hochartifizialen Klangkompositionen im Theater Robert Wilsons¹⁷ als einer bloßen Geräuschkulisse zu sprechen.

¹⁶ Wenn der in der Musik mehrdeutige Begriff der Stimme nicht als menschliches Instrument zur Tonerzeugung, sondern als in einem Notensystem repräsentierter Teil einer musikalischen Partitur gemeint ist, kennzeichne ich dies durch einfache Anführungszeichen als ‚Stimme‘.

¹⁷ Die akustische Ebene, meist eine Mischung aus Einspielungen von Geräuschen, Stimmen, Musik und den mikroportverstärkten Stimmen der Darsteller, entstand in Wilsons Inszenierungen stets in Zusammenarbeit mit Komponisten und Sound-Artists wie Hans-

Thomas Rothschild und Wolfgang Kralicek, ebenfalls Theaterkritiker, beschreiben beide die Musikalität der Sprechchöre Einar Schleefs:

Vorherrschend ist eine Art Chor-Rap, eine kollektive Sprechweise, die auf Rhythmus und Pausen, Accelerandi und Ritardandi, Synkopen und Tonhöhenunterschiede äußersten Wert legt (Rothschild 1998¹⁸).

Auch Kralicek greift zur ungenauen Rap-Metapher: „Die Darsteller treten zum Schauturnen an und bringen ihren Text dabei (nach Art des Rap-Sprechgesangs) so rhythmisch zum Klingen, daß Musik daraus wird“ (Kralicek 1998). Dabei haben beide erkannt, worum es *eigentlich* geht: um die Behandlung szenischer Elemente wie Bewegung und Sprache als Musik. Nicht die Analogie zur Musik oder speziell zum Rap wird gesucht oder beschrieben, sondern ein Inszenieren von Sprache, bei dem „Musik daraus wird“ (ebd.). Dass diese Musik vielschichtig und differenziert ist, beschreibt Rothschild, indem er einige ihrer Gestaltungsparameter aufzählt, von denen allerdings die wenigsten in der Rap-Musik zu finden sind. Die Beschreibung ist treffend, der Begriff aus der Popularmusik führt ins Leere.¹⁹

Die Reflektion der Musikalität von Sprache und die Anstrengungen, die Sprache selbst auf der Bühne auf mehr als ihre Semantik hin zu befragen, sind dabei nicht neu. So hat z.B. der russische Theaterregisseur und -leiter Alexander Tairoff wie viele andere Theateravantgardisten Anfang des letzten Jahrhunderts zu einem neuen Umgang mit dem Dramentext aufgerufen:

Es ist schon lange an der Zeit, mit der Gewohnheit zu brechen, nach der man das Wortmaterial auf der Bühne als etwas ansieht, das keine weitere Bedeutung hat, als diese oder jene Idee, diesen oder jenen Gedanken auszudrücken. Es ist endlich an der Zeit, sich zum Wortmaterial ebenso wie zum pantomimischen Material zu verhalten, nämlich vom Standpunkt des in ihm enthaltenen Rhythmus und der ihm eigenen harmonischen und phonetischen Möglichkeiten. Den rhythmischen Herzschlag eines Stückes zu erfühlen, seinen Klang, seine Harmonie zu hören und sie dann gleichsam zu orchestrieren – das ist die [...] Aufgabe des Spielleiters. (Tairoff 1989/1923: 119)

In Tairoffs Forderungen ist eine durchaus komplexe Auffassung von der Musikalität des theatralen Geschehens enthalten. Er bezieht zahlreiche musikalische Parameter in seine Überlegungen mit ein: Rhythmus, Klangfarbe/Orchestrierung, Harmonik. Gerade die Verabschiedung der Semantik

Peter Kuhn (*Dr. Faustus Lights the Light, Krankheit Tod, King Lear, Death, Destruction and Detroit II*) oder Phil Glass (*Persephone, The CIVIL warS*).

¹⁸ Wenn in der bibliografischen Kurzangabe die Seitenzahl fehlt, handelt es sich entweder um einen Zeitungsartikel oder eine audiovisuelle Quelle.

¹⁹ Das Kapitel über Einar Schleefs *Sportstück*-Inszenierung (III.3) wird sich ausführlich mit der Art der Musikalisierung beschäftigen.

als allein selig machende Funktion des Textes ist – mit Blick auf das zeitgenössische Theater und seine Paradigmen²⁰ – eine durchaus moderne Position, die von anderen Avantgardisten wie Meyerhold, Craig oder Artaud geteilt wird.

Allerdings sprechen aus Tairoffs Zitat auch einige Mythologeme des Theatermakers. Worin – musikwissenschaftlich betrachtet – die Harmonie eines Theaterstücks bestehen soll, ist ungewiss: Der Begriff taugt zur Metapher, aber nicht zur Untersuchung. Auch die Annahme eines dem Stück innewohnenden rhythmischen Herzschlags halte ich für bedenklich. Jede musikalische Lesart eines Textes beruht auf bestimmten Gegebenheiten des Textes, die rhythmische und klangliche Eindrücke erzeugen oder zumindest nahe legen. Kurze elliptische Sätze suggerieren sicher eher einen temporeichen Stakkato-Vortrag als ein melodisches Sprechen in weiten Legatobögen. Bis zu einem kardiologisch feststellbaren „Herzschlag des Stückes“ ist es hier aber noch weit. Jede Musikalisierung ist eine *Lesart* und keine Objektivierung einer dem Text innewohnenden Musik.²¹ Die Vorstellung von einer dem Text innewohnenden Musik ist dabei m. E. nicht falsch, aber eben nur als Tendenz beschreibbar und muss daher differenziert betrachtet werden – wir werden diesem Problem im Kapitel über Einar Schleef (III.3) noch ausführlicher wiederbegegnen.

Die Idee, dass ein Spielleiter oder Regisseur als Orchestrator oder Dirigent des Bühnengeschehens – besonders des Sprechens – fungiere, ist schon weit vor den Avantgardisten in Goethes Konzept der „Prosaischen Tonkunst“ enthalten, wie der Goethe-Schüler Pius Alexander Wolff berichtet:

Die Weise, wie Goethe eine dramatische Dichtung auf die Bühne brachte, war ganz die eines Kapellmeisters, und er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbilde zu nehmen, und gleichnißweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art

²⁰ Siehe dazu u.a. Hans-Thies Lehmanns Bestimmungen des Postdramatischen Theaters, wie z.B. in folgender Zusammenfassung: „Postdramatisches Theater ist Ersetzung der dramatischen Handlung durch Zeremonie, mit der die dramatisch-kultische Handlung in ihren Anfängen einst untrennbar verschwistert war. Unter Zeremonie als Moment von postdramatischem Theater sei demnach verstanden die ganze Spielbreite des Ausagierens referenzloser, aber mit gesteigertem Ausdruck vorgetragener Abläufe; Veranstaltungen eigentümlich formalisierter Gemeinsamkeit; musikalisch-rhythmische oder visuell-architektonische Verlaufskonstrukte; paraituelle Formen sowie die (nicht selten tiefschwarze) „Feier“ des Körpers, der Präsenz; das emphatisch oder monumental akzentuierte Ostentative der Darbietung“ (Lehmann 1999a: 115f.).

²¹ Ein Blick in die Vertonungsgeschichte poetischer Texte beispielsweise belegt diese These rasch. Als Beispiel mag Albrecht Riethmüllers Aufsatz „Ich weiß nicht, was soll das bedeuten. Zu Heines, Silchers und Liszts Lorelei“ (in: Bernhart 1994: 215 – 232) dienen. Auch Clemens Kühn weist auf zahlreiche Möglichkeiten der Sprachvertonung hin. (Kühn, C. 1993: 194-202)

geleitet, wie eine Oper eingeübt wird. Die Tempis, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo usw. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht. (Pius Alexander Wolff in: Böhme (Hg.) 1950: 82)

Goethe selbst fasst zusammen: „Man könnte die Declamirkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik viel Analoges hat“ (Goethe 1950/1803: 50).

So schön der Vorgang eines Inszenierens nach dem „Vorbilde“ der Musik hier beschrieben ist, gilt es doch, auf einen wesentlichen Unterschied hinzuweisen. Die Musiktheorie wird hier, ganz im Geiste der Zeit, noch wesentlich als normatives Regelwerk, die Musikpraxis als kunstvolle Ausführung desselben verstanden. Diese Auffassung ändert sich zunehmend und ist für die Musik der Neuzeit nur noch von historischer Bedeutung. Auch für meine analytische Herangehensweise ist daher ein nicht normatives Verständnis von Musiktheorie zwingende Voraussetzung.²²

1.3 Partiturbegriff

Schon im obigen Zitat von Thomas Ostermeier wurde die Metapher der Partitur bemüht um die musikalisch suggestive Textgestalt von Sarah Kanes *Gier* zu beschreiben. Wenn im Diskurs über musikalisches Inszenieren von einer Partitur die Rede ist, bezieht sich das jedoch zumeist auf die Partitur der Aufführung, nicht auf die dramatische Vorlage. Gemeint ist Partitur dann ganz konkret als *Möglichkeit*, die theatral-musikalischen Vorgänge in einem mehrsystemigen Notationssystem festzuhalten. Gemeint ist v.a. aber der Eindruck, dass die dominanten Strukturierungsverfahren einer bestimmten Inszenierung in einer musikalischen Partitur besonders sinnvoll festgehalten werden könnten, auch wenn im Entstehungsprozess selten tatsächlich auf das Schreiben von Theater-Partituren zurückgegriffen wird.

An Christoph Marthaler lässt sich jedenfalls besonders einleuchtend der Partiturbegriff festmachen, wie er im wissenschaftlichen Diskurs immer wieder auftaucht:

Marthaler kommt ursprünglich von der Musik her, seine Inszenierungen zeugen von einem evidenten Feingefühl für Rhythmus, Pausen, Piano und Forte, Tempi und Timbre der Stimmen, so daß sich insgesamt seine Textcollagen, die auch Wander- und Volkslieder nicht nur ironisch inkorporieren, am Ende wie die Partitur für eine musikalische Darbietung ausnehmen. (Varopoulou 1998: 13)

In Varopoulous Zitat wird auch deutlich, dass veritable Musikstücke wie Wander- und Volkslieder als Teil der musikalischen Gesamtpartitur gele-

²² Siehe Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen*.

sen werden können. Sie konstituieren nicht die Musikalität der Inszenierung, sondern bereichern und explizieren sie.²³

Diese These findet sich noch weiter zugespitzt bei dem Regisseur Stéphane Braunschweig, der ebenfalls den Begriff der Partitur verwendet und ihn bewusst von der Verwendung von Schauspielmusik²⁴ trennt:

Wenn ich in einem bestimmten Augenblick Musik brauche, dann deshalb, weil mir das erlaubt, den Text noch stärker in eine Partitur zu verwandeln, selbst bei den Passagen, wo es keine Musik gibt. Daß man nichts hört, heißt nicht, daß es da keine Musik gibt. (Braunschweig in: Van Kerkhoven/Schlüter 1995: 190)

Die Idee eines Partiturtheaters wird also sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite verwendet, einerseits, um einen bestimmten theatralen Ausdruck zu erzielen, andererseits, um einem Theatereindruck Rechnung zu tragen, dem man mit herkömmlichen Kategorien der Narration oder der Figurenkonstellation nicht beikommt.

Sollte nun der Eindruck entstanden sein, dass Musikalisierung automatisch eine ganz bestimmte Theaterästhetik zur Folge habe, möchte ich dem bereits am Beispiel der Sprachbehandlung widersprechen. Eine Aufmerksamkeit für die musikalischen Parameter der Sprache bedeutet nicht automatisch, dass Sprache stilisiert und entpsychologisiert wird, dass ihre Semantik negiert und ihre Materialität zum alleinigen Ankerpunkt des Interesses gemacht wird. Das wird z.B. bei einem Blick in ein Kompendium der Sprecherziehung deutlich:

The text of a play has often most aptly been compared with a musical score. The actor is the link between the dramatist and the audience. His voice is the means by which the dramatist's work is bodied forth, and it is the main channel along which thought and feeling are to flow. His voice, in fact, is an instrument, a highly specialized instrument, which is activated and played upon by the actor's intelligence and feeling, both of which have been stimulated by the imaginative power he is able to bring to bear upon the dramatist's creation. (Turner 1993/1950: 2)

²³ Zur Funktion der Chorlieder bei Marthaler siehe außerdem Kapitel III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*.

²⁴ Es bietet sich an, im Folgenden verschiedene Arten von Schauspielmusik zu unterscheiden. Jürgen Zimmermann definiert übergreifend *Schauspielmusik* als „jede Form von Musik, die im Rahmen einer Schauspielaufführung erklingt“ (Zimmermann 1988: 44). *Bühnenmusik* bezeichnet für meinen Kontext sinnvollerweise jede Art von Schauspielmusik, die auf der Bühne produziert wird und erklingt (Gesang, Instrumente). Als *Inzidenzmusik* soll „die vom Dramenautor selbst geforderte Musik“ (Gollasch 1997: 20) gelten. Schließlich scheint mir noch in Anlehnung an die Filmwissenschaft die übergreifende Unterscheidung von *diegetischer* und *non-diegetischer Musik* sinnvoll, die sich darauf bezieht, ob erklingende Musik dem Wahrnehmungshorizont der Bühnenfiguren entstammt (also von ihnen gehört wird), oder nicht. Dazu schreibt David Bordwell: „If the source of a sound is a character or object in the story space of a film, we call the sound *diegetic*. [...] On the other hand there is *nondiegetic* sound, which is represented as coming from a source outside the story space“ (Bordwell/Thompson 1990/1979: 254).

Hier zeigt sich, dass die Metaphorik und auch das konkrete Ineinsetzen von Bühnensprache und Musik nicht an einen bestimmten Inszenierungsstil, an bestimmte programmatische Auffassungen von Theater geknüpft sind. Auch das konventionellste Konzept von Schauspielkunst, wie es J. Clifford Turner in seinem Grundlagenbuch zu *Voice and Speech in the Theatre*²⁵ vorlegt, kann sinnvollerweise den Begriff der Partitur („musical score“) auf das Zusammenspiel und den Begriff des Instruments auf das sprecherische Gestaltungspotential des Schauspielers anwenden.

Auch Ulrich Kühn weist in seinem Aufsatz „Das Pathos der Stimme“ das Paradigma der Stimme als Instrument und die Technik der theatralen Rede als musikalisiertes Deklamieren schon in den Schauspieltheorien der Jahrhundertwende nach. Ihm fällt dabei auf, dass in den Deklamationschriften des 19. Jahrhunderts „die schwer zu spezifizierenden Parameter gesprochener Sprache meist mithilfe musikalischer Parameter, wenigstens jedoch musikalischer Terminologie“ (Kühn, U. 1999: 183) zu beschreiben versucht wurden. Ich greife damit dem Hinweis vor, dass sich der musikanalytische Blick auf Theaterinszenierungen keineswegs auf bestimmte Formen beschränken muss; es wird jedoch einleuchten, dass er in manchen Fällen fruchtbarer und notwendiger ist als in anderen.

1.4 Musikalisches Inszenieren

Neben Verortungen des Diskurses der Musikalisierung auf der Ebene der dramatischen Vorlage oder der Sprachbehandlung werden auch Struktur, Bewegung, Zeitgestaltung und Raum der Aufführungen als musikalisiert beschrieben bzw. von Theatermachern programmatisch gefordert.²⁶

So verweist Detlev Baur in seiner Dissertation über den *Chor im Theater des 20. Jahrhunderts* (Tübingen 1999) auf die vielen Ebenen der Musikalisierung bei Christoph Marthaler am Beispiel von dessen Inszenierung *Murx den Europäer!* (Berlin 1993).

Die Struktur der Inszenierung ist eine musikalische: Musikeinlagen, die virtuos und dabei unspektakulär ausgeführt sind, wiederholte und variierte Gesprächsbrocken, Floskeln, Zitate, Sprichworte und (verunglückte) Witze sowie alltägliche, hier ‚rituelle‘ Handlungen und immer wieder lange, intensive Pausen machen die Aufführung aus und gliedern sie zugleich, so daß die Zeit zum eigentlichen Thema wird.

²⁵ Obwohl das Buch schon 1950 verfasst wurde, erfreut es sich, wie die vierte Auflage von 1993 zeigt, offensichtlich nach wie vor einer gewissen Bedeutung.

²⁶ So schreibt Erika Fischer-Lichte: „Eine relativ dominierende Position kam der Musik im theatralischen Code der Avantgarde zu. Einer Generation, welche das Theater als ein durch und durch antiillusionistisches neu erschaffen wollte, schien diese Neuschöpfung nur ‚aus dem Geiste der Musik‘ möglich zu sein; nicht nur Appia und Craig, sondern auch Meyerhold und Tairov waren überzeugt, in der Musik die Grundlage alles Theatralischen wieder entdeckt und die Bedingung der Möglichkeit eines wahrhaft ‚theatralischen‘ Theaters gefunden zu haben“ (Fischer-Lichte 1994/1983: 179).

Endlose Wiederholungen und Variationen im sprachlichen Text, im Rhythmus und in der Dynamik bilden das musikalische Grundgerüst der Aufführung. (Baur 1999a: 105)

Statt die vielen aufgeworfenen musikalischen Aspekte zu ordnen, zu werten und zu analysieren, belässt es Baur hier jedoch bei der bloßen Beschreibung. Er entwirft in seiner Arbeit vielmehr ein Psychogramm des Marthalerschen Chores und untersucht seine dramaturgischen Funktionen. Dass das ein problematisches Vorgehen ist, lässt die Marthaler-Schauspielerin Olivia Grigolli mit ihrer Einschätzung erkennen: „Seine Stücke leben nicht von einer genauen Psychologisierung der Figuren, sondern es ist eine Musikalität, [...] ein Gesamtrahmen, in dem das dann entsteht“ (Grigolli in Schwerfel 2001). Wie viel sich also jenseits einer dramaturgischen Analyse anhand der Musikalisierung herausfinden lässt, wird in Kapitel III.1 dieser Arbeit zu zeigen sein.

Auch Helga Finter spricht bei Robert Wilson von der Musikalität der Gesamtstruktur seiner Inszenierungen; sie benutzt dabei den Begriff des audiovisuellen Rhythmus²⁷, der deutlich macht, dass Musikalisierung kein auf die Lautsphäre der Inszenierung beschränktes Phänomen ist.

Wir finden noch die klassische Einteilung von Prolog/Epilog, Akte und Szenen, aber auch die Einteilung in Sections/Sets oder Parts. Jedoch ist es nicht mehr ein Handlungsstrang, der sie zusammenhielte, sondern ein audiovisueller Rhythmus. [...] In diesem Sinne soll hier von Rhythmus gesprochen werden als dem Prozeß der Montage von visuellen und sonoren Zeichenketten. (Finter 1985: 62)

Letzteres macht Finters Begriff, zumindest im musikalischen Sinne, ungenau: Rhythmus ist das *Ergebnis* eines musikalischen Prozesses (sei es der Komposition oder Improvisation), nicht der Prozess selbst. Angemessener beschreibt daher Guido Hiß den Prozess der Montage, des Zusammensetzens nach musikalischen Prinzipien, indem er den Begriff der Komposition in seiner Theorie der Aufführungsanalyse *Der theatralische Blick* (Berlin 1993) auf den Vorgang des Inszenierens überträgt:

Das Zusammenfügen, die *Komposition* der multimedialen Form vollzieht sich nicht als simple Gleichsetzung unterschiedlicher Ausdruckselemente, sondern im Sinne gezielter Äquivalenzsetzungen (wobei es vollständig gleichgültig ist, ob der oder die Verfasser des polyphonen Textes den Zusammenklang der Elemente bewußt kalkulierend oder „intuitiv“ arrangieren). (Hiß 1993a: 51)²⁷

Dabei fallen zwei wichtige Stichwörter: Die Intention(en) der Theaterpraktiker sind zunächst einmal irrelevant für eine musikalische Untersuchung ihrer Inszenierungen. Auch wenn ich also Selbstäußerungen von Theatermachern zitiere, die über Form und Funktion von Musikalität ihrer

²⁷ Soweit nicht anders vermerkt, stammen Hervorhebungen in Zitaten immer vom jeweiligen Verfasser.

Arbeiten sprechen, dient dies nicht als Verifikationsstrategie, sondern lediglich als Teil der exemplarischen Bestandsaufnahme von Reflektionen über die Musikalisierung des Theaters. Trotzdem wird es sinnvoll und notwendig sein von den Konsequenzen der Musikalisierung und damit von den möglichen Strategien der Inszenierungsweisen zu sprechen.²⁸

Das zweite Stichwort, das ich aufgreifen möchte, ist das der Polyphonie. Wenn man seinen metaphorischen Gebrauch in der Literaturtheorie (etwa bei Michail Bachtin) ausklammert, handelt es sich um einen explizit musikalischen Begriff, der, weil er nur mit ‚viestimmig‘ konnotiert wird, gerne auf die multimediale Form des Theaters angewandt wird. So macht auch Erika Fischer-Lichte diese Musikanalogie auf der Ebene der Produktionsform des Theaters stark:

Die Aufführung ist daher auch als ein Text zu bestimmen, der seine Eigenart in dem Spezifikum hat, von mehreren Subjekten zugleich konstituiert zu sein, ohne daß die je besondere Individualität der einzelnen beteiligten Subjekte in seiner kollektiv aufgebauten Struktur ununterscheidbar unterginge. Dieses für die Konstitution des theatralischen Textes so charakteristische Merkmal möchte ich mit dem aus der Musik entlehnten Terminus der „Polyphonie“ bezeichnen. Denn so wie in einem Chorsatz die unterschiedlichen Stimmen oder in einem Instrumentalwerk die verschiedenen beteiligten Instrumente sich nach ihrer jeweiligen Klangfarbe, Stimmführung, Melodie etc. differenzieren und heraushören lassen, sind auch am theatralischen Text der Aufführung die einzelnen an seiner Produktion kreativ mitwirkenden Subjekte [...] als je eigene Subjekte zu erkennen und zu unterscheiden. (Fischer-Lichte 31995/1983: 32f.)

Polyphonie bezeichnet jedoch nicht (nur) die Tatsache, dass mehrere ‚Stimmen‘ (ob instrumental oder vokal) zusammenklingen, wie hier suggeriert wird. Die Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ ist wesentliches Kriterium musikalischer Polyphonie. Gerade Chorsätze, wie sie Fischer-Lichte als Beispiel anführt, sind aber genauso häufig homophon. Auch ist es oft eben *nicht* die musikalische Absicht, einzelne Stimmen heraushörbar zu machen, sondern sie im Gegenteil ununterscheidbar zu einem Ganzen zu verschmelzen. Genauso lassen sich auch auf dem Theater mit Blick auf die freien Szenen in Gießen, Hildesheim oder anderswo schnell Produktionsformen finden, in denen einzelne Subjekte als Vertreter bestimmter Produktionspositionen (Regie, Bühne, Musik etc.) gerade nicht „als je eigene Subjekte zu erkennen und zu unterscheiden“ (ebd.) sind. Der Mangel an begrifflicher Trennschärfe hat hier unmittelbar Auswirkungen auf die Präzision der gefassten Gedanken.

Aus Sicht der Theaterschaffenden gibt es bereits historische Beispiele für die Reflektion musikalischen Inszenierens: Adolphe Appia hat mit seinem Buch *Die Musik und die Inszenierung* (München 1899) schon Ende

²⁸ Siehe Kapitel IV *Strategien musikalischen Inszenierens*.

des 19. Jahrhunderts eine Ästhetik sowohl des Musiktheaters als auch eines musikalisierten Schauspiels geschrieben. Ihn interessiert ein ganzheitlich expressives Spiel, wobei die Musikalisierung nicht wie bei späteren Avantgardisten Abkehr vom psychologischen Spiel bedeutet, sondern eher als Vehikel zu einem wahrhaftigeren psychologischen Ausdruck dient.

Es giebt [...] eine andere Art, die menschliche Gestalt mit in den Ausdruck herein-zuziehen, und zwar, indem man die Grundverhältnisse der Musik auf sie überträgt, ohne daß die Mitwirkung des Wortes nötig wird. (Appia 1899: 37)

Dabei spielen für Appia ganz handfeste, inszenierungspragmatische Aspekte eine Rolle:

Gerade die Musik bringt den Darsteller und die beweglichen und handhabbaren Inszenierungselemente einander näher, indem sie ersterem jede persönlich-willkürliche Lebensäußerung versagt, und letztere zu einem solchen Grade von Ausdrucksfähigkeit zwingt, daß sie nun in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten vermögen. (Appia 1899: 35)

Die Musik präzisiert das Zusammenspiel und hilft, Ausstattung und Darstellung in einen künstlerischen Zusammenhang zu bringen. Der Wunsch nach Objektivierung der Theaterkunst, wie ihn später vor allem auch Edward Gordon Craig in der Forderung nach der Übermarionette zum Ausdruck bringt, ist hier schon Vater des Gedankens der Musikalisierung der Bühnenvorgänge. Dabei ist es m. E. unerheblich, ob der Vorgang der Musikalisierung anhand zugespielter Schauspielmusik stattfindet, oder selbst die Musik *ist*; ob sich also z.B. die Darsteller nach dem Rhythmus einer Schauspielmusik bewegen, oder im Zusammenspiel ihrer Bewegungen, Geräusche und Laute selbst den Rhythmus einer Szene generieren. Für Appia, der sich auch ausführlich mit Richard Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks beschäftigt hat, mag die erste Variante die größere Rolle gespielt haben, für meine Untersuchung zeitgenössischer Theaterformen die zweite.

Auch Wsewolod Meyerhold gehört mit seinen theaterprogrammatischen Forderungen zu den wichtigsten Wegbereitern musikalischen Inszenierens. Meyerhold betont dabei die Parameter des Rhythmus‘ und des Melos‘ und rückt das Theater in die Nähe des Tanzes:

Diktion und Bewegung auf Rhythmus aufbauend, kommt es [das bedingte Theater] der Möglichkeit der Wiedergeburt des Tanzes näher, und das Wort wird in einem solchen Theater leicht übergehen in melodischen Aufschrei, melodisches Schweigen. (Meyerhold 1967/1908: 61)

Und noch knapp dreißig Jahre später betont er folgende Besonderheit seiner Theaterarbeit: „Das Wichtigste [...], wofür ich kämpfe, ist die Untermauerung des Schauspiels mit einem musikalischen Fundament“ (Meyerhold 1967/1936: 196).

Die Positionen zeitgenössischer Theatermacher unterscheiden sich nicht signifikant von den bereits zitierten Äußerungen. Trotz der Gefahr der Redundanz will ich dennoch einige Protagonisten des zeitgenössischen Theaters zu Wort kommen lassen, nicht zuletzt um die Kontinuität bestimmter Sicht- und Beschreibungsweisen kenntlich zu machen.

Mit Robert Wilson beginne ich deshalb, weil er einen sehr umfassenden Begriff von der Musikalität seines Theaters hat. Manfred Pfister schreibt und zitiert:

Wilson [...] has repeatedly emphasized music as a model for both the structure and effect of his plays: „J'arrange le text comme une musique, si bien qu'on l'écoute comme une musique.“ (Pfister 1985: 79)

In Wilsons Formulierung – das Interview ist nur auf Französisch erschienen – steckt die Doppeldeutigkeit einer wichtigen Fragestellung meiner Arbeit: die Frage nämlich, ob man Musikalisierung nur metaphorisch („le text comme une musique“ = der Text *wie* Musik) oder wörtlich („on l'écoute comme une musique“ = man hört den Text *als* Musik) meint.²⁹ Ich werde noch ausführen, warum ich mich für die zweite Lesart entschieden habe.

Bei Christoph Marthaler stoßen wir wieder auf den metonymisch gebrauchten Rhythmus-Begriff: „Rhythmus des Abends“ bezeichnet hier die Musikalität des Theaterabends insgesamt. Entscheidend scheint mir in seinem Zitat noch einmal der Hinweis zu sein, dass Bühnenmusik und musikalisches Inszenieren zunächst weitgehend unabhängig voneinander zu denken sind.³⁰

Die eigentliche Musik an den Abenden [steckt] natürlich nicht in den Gesängen der Schauspieler, sondern in dem Rhythmus des Abends, der mit den Gesängen gar nicht so viel zu tun hat. (Marthaler 1994b: 16)

²⁹ Pfister bezieht sich hier auf ein Interview aus dem Jahr 1977, in dem Wilson noch weiter ausführt: „Tout comme en musique, lorsque vous écoutez Mozart, vous ne vous demandez pas „qu'est-ce que cela veut dire?“, vous écoutez, simplement. Je vois ce que je fais comme une sorte de musique visuelle où il est donné à voir et à entendre de percevoir ou de comprendre la structure ou la composition de la pièce. Si cette composition est réussie, le résultat a simplement l'air „right““. (Wilson 1977: 220, Dt.: „(Es ist) wie in der Musik. Wenn Sie Mozart hören, fragen Sie sich auch nicht ‚was soll das bedeuten?‘. Sie hören einfach zu. Ich sehe das, was ich mache, als eine Art visuelle Musik. Man muss sie sehen. Man muss versuchen, ihre Struktur wahrzunehmen oder zu verstehen, die Komposition des Stückes. Wenn diese Komposition gelungen ist, wirkt das Ergebnis einfach ‚richtig‘“, Übersetzung: Fridtjof Küchemann)

Wichtig scheint mir hierbei die Ausdehnung des Begriffs des Musikalischen auch auf visuelle Vorgänge zu sein, sowie die erneute Abkehr vom Normativen: Das Kriterium für die ‚Richtigkeit‘ der musikalischen Gestaltung ist das Gespür des Regisseurs für „l'air ‚right““. Siehe auch das Kapitel zu Robert Wilson (III.4).

³⁰ Siehe auch dazu das Zitat von Stéphane Braunschweig unter I.1.3 *Partitur-Begriff*.

Marthalers langjährige Dramaturgin und Co-Autorin seiner Projekte Stefanie Carp führt diesen Gedanken aus und zeigt, dass die Musikalität seiner Inszenierungen viel mehr ist als ‚nur‘ Rhythmus:

Christoph Marthaler arbeitet als Regisseur wie ein Komponist. Die Form seiner Inszenierungen ist immer eine spezielle Komposition. Ob er ein Stück oder eine offene Text- und Musik-Collage inszeniert, er unterwirft sein Material aus Sprache, Gesten, Aktionen, Musik, Abläufen einem ganz bestimmten musikalischen Thema. Er macht aus dem Material eine rhythmische und klangliche Partitur, die als Subtext während des ganzen Schauspiels mitläuft. (Carp 1997: 66)

Ich will den Überblick über einige wesentliche Positionen zur Musikalisierung der Inszenierung mit drei Thesen abschließen, die sich aus dem gesichteten Material ergeben:

1. Der beschreibende oder analysierende Umgang mit dem Phänomen der Musikalität in Schauspielinszenierungen bedarf eines reflektierten Rückgriffs auf das Instrumentarium der Musiklehre.

2. Der sprachlichen Eigendynamik in den Äußerungen der Theatermacher ist manche wissenschaftliche Ungenauigkeit geschuldet und wird ihr zugestanden. Für Kritik und Wissenschaft jedoch halte ich es für erforderlich, musikalische Phänomene angemessen zu beschreiben. Auf der Basis der allgemeinen Musiklehre soll meine Arbeit die theoretischen und systematischen Grundlagen dafür schaffen.

3. Der Blick auf die Perspektive der Akteure ist keine Voraussetzung für die Argumentationslinien dieser Arbeit. Natürlich werden auch im Folgenden Äußerungen der Praktiker hinzugezogen, jedoch nicht, um getroffene Aussagen zu verifizieren oder zu falsifizieren. Das Augenmerk der Arbeit richtet sich auf eine zu beobachtende Praxis und ihre ästhetischen Konsequenzen und klammert daher wirkungsgeschichtliche Betrachtungen weitgehend aus.

2 Begriffsbestimmung

Der Begriff [...] ist gewissermaßen die Verdichtung des Erkannten zu einem anderen Aggregatzustand, der ebenfalls in verschiedenen Konzentrationsstufen gegeben ist. Man muß dabei jedoch den Unterschied begreifen, der zwischen den Tatbeständen als Aussagen über Sachen und den Sachen selbst als konkret existierende Entitäten besteht. (Arno Paul)³¹

Was Northrop Frye in folgendem Zitat in Bezug auf literarische Prosa als ‚musikalisch‘ bezeichnet, erlaubt mir einige allgemeine Bemerkungen zur

³¹ Paul 1981 (1970): 220.

Problematik des Begriffsfeldes, in dem sich die Rede von der Musikalisierung des Theater oder der Musikalität der Inszenierung bewegt:

By „musical“ I mean a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music. It is perhaps worth mentioning, at the risk of being obvious, that this is not what the word ordinarily means to the literary critic. To him it usually means, „sounding nice“. (Frye in: Scher 1984: 170)

Da Frye von Literatur spricht, kennzeichnet er die mögliche Beziehung zur Musik zwar unvollständig aber zurecht als Analogie oder als wahrnehmbare Einflussnahme.³² Genau darum geht es mir in vorliegender Arbeit nicht, denn im Unterschied zur Literatur, sofern sie nicht laut vorgelesen wird, spielt sich das Theater in der Zeit ab bzw. organisiert diese. Damit wird es der Musik nicht nur vergleichbar, sondern besitzt das Potential zur Grenzüberschreitung, kann selbst Musik werden oder zumindest sinnvoll als solche wahrgenommen werden.

Frye gibt den Hinweis auf die Problematik der Alltagssprachlichen (oder sogar fachsprachlichen) Umdeutung von Begriffen. Der normative Charakter, der dem Begriff ‚musikalisch‘ anhaftet, ist, wie sich zeigen wird, einer unvoreingenommenen Analyse abträglich. Üblicherweise schwingt im Begriff der Musikalität die positiv wertende Beschreibung einer – sonst menschlichen – Eigenschaft mit. Ich spreche aber im Folgenden dann von musikalischem Inszenieren³³, wenn eine Musikalisierung der Theatermittel besonders sinnfällig ist, statt über ihr ‚Gelingen‘ und damit die vermeintliche Musikalität oder Unmusikalität der Beteiligten zu befinden.³⁴ Musikalisierung ist dabei nicht zu denken als rein architektonischer Vorgang der Formgebung, sondern bezeichnet vielmehr Verfahren, die Materialität theatraler Kommunikation in ihrer Musikalität wahrzunehmen und das musikalische Potential von Sprache, Geräusch, Bewegung, etc. sich mani-

³² Calvin S. Brown spricht in seinem Aufsatz „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“ (in: Scher 1984: 28-39) von vier Möglichkeiten solcher Verhältnisse: a) Kombination, b) Ersetzen, c) Einfluß, d) Analogie oder Parallele. (S. 33) Nicht berücksichtigt sind dabei die Entwicklungen, die zu Grenzfällen geführt haben, in denen die Unterscheidung von Literatur und Musik (und ihrer Wechselverhältnisse) nicht mehr sinnvoll ist. Der Vortrag der Lautgedichte von Ernst Jandl oder die Happenings der Dadaisten mögen als Beispiele gelten.

³³ Ich formuliere das so ausführlich, weil andere Autoren durchaus von ganz anderen Bestimmungen von ‚musikalisch‘ ausgehen. Clemens Risi beispielsweise definiert ‚musikalisches Theater‘ als allgemeinen Sammelbegriff für Theater mit Musik, Musiktheater, Oper. (Siehe Risi 2000: 32)

³⁴ Das schließt nicht aus, dass mit den musikalischen Kriterien der Aufführungsanalyse auch Maßstäbe für eine Bewertung einhergehen – Ziel ist hier aber keine Bewertung menschlicher Eigenschaften, sondern der Vielschichtigkeit und Konsequenz, mit der sich eine Inszenierung innerhalb ihrer zuvor gewählten theatralen Ausgangsbedingungen ausdrückt.

festieren und explizieren zu lassen. Das *kann* mit sehr bewussten Entscheidungen und Eingriffen in Bezug auf das theatrale Ausdrucksinstrumentarium einhergehen, kann sich aber auch als ein eher archäologischer Vorgang der Entdeckung entpuppen. Die Beispiele dieser Arbeit werden diesen Spielraum in seiner Bandbreite verdeutlichen.

Also: worin besteht die Musikalität der Inszenierung? Auf der Suche nach einer Definition musikalischen Theaters bin ich außer auf die im vorigen Kapitel vorgestellten Zitate auch auf explizite Reflexionen gestoßen, wie etwa die Arnold Schönbergs, der in einer Rede 1928 sagte:

Mir war lange schon eine Form vorgeschwebt, von welcher ich glaubte, sie sei eigentlich die einzige, in der ein Musiker sich auf dem Theater ausdrücken könne. Ich nannte sie – in der Umgangssprache mit mir: *mit den Mitteln der Bühne musizieren*. Es ist nicht leicht zu sagen, was damit gemeint war: ich will versuchen, es zu erklären. In Wirklichkeit sind die Töne nichts anderes – klar und nüchtern angesehen – als eine besondere Art von Luftschwingungen, und als solche machen sie wohl irgendeinen Eindruck auf das betroffene Sinnesorgan, aufs Ohr. Durch eine besondere Art aber, sie miteinander zu verbinden, rufen sie gewisse künstlerische, und wenn man so sagen darf, seelische Eindrücke hervor. Da nun diese Fähigkeit keinesfalls im einzelnen Ton schon liegt, so müßte es mit manchen anderen Materialien unter gewissen Voraussetzungen auch möglich sein, solche Wirkungen hervorzurufen; wenn man sie nämlich so behandelte wie die Töne; wenn man sie, ohne dabei ihren Material-Sinn zu verneinen, *unabhängig* von diesem Sinn zu Formen und Figuren zu verbinden verstand, nachdem man sie, ähnlich wie die Töne in Zeit, Höhe, Breite, Stärke und vielen anderen Dimensionen gemessen hatte; wenn man sie, tieferen Gesetzen entsprechend, miteinander in Beziehung zu setzen wüßte, als es die Gesetze des Materials sind. (Schönberg 1980/1928: 131ff.)

Meine Arbeit soll von diesen musikalischen Beziehungen handeln, soll untersuchen, wie man sie tatsächlich in Dauer, Höhe, Klangfarbe und Lautstärke beschreiben kann, ohne ihre Materialität, ihren „Material-Sinn“ (ebd.) in metaphorischer Übertragung einzuebnen. Und sie soll davon handeln, welchen Erkenntnisgewinn dieser Blickwinkel ermöglicht, welche Rückschlüsse eine Analyse des kompositorischen Verfahrens auf die „künstlerischen“ oder gar „seelischen Eindrücke“ (ebd.), die die jeweilige Inszenierung hervorruft, zulässt. Dabei geht es mir nicht darum, Musik als *ein* Zeichensystem isoliert zu untersuchen, denn:

Auch unabhängig von einem konkreten Einsatz musikalischer Mittel können musikalische Dramaturgien oder allgemein Formverläufe [...] als Analyse-Raster herangezogen werden, um die Strukturen zu beschreiben, die der Rezipient der Aufführung erkennt. (Risi 2000: 33)

Nicht die Analyse von Schauspielmusik, sondern von Schauspiel *als* Musik ist – auf eine Formel gebracht – das Bestreben der vorliegenden Arbeit.³⁵

³⁵ Der ‚Mehrwert‘ dieses Ansatzes besteht in dem Versuch, „der begrifflichen Erfassung und Verbalisierung der Erfahrung mit diesem oft ‚schwierigen‘ Theater der Gegenwart

Ich schlage daher eine Definition der Musikalisierung des Theaters vor, die in zwei Thesen lautet:

1. Musikalische Inszenierungen sind solche, bei denen die Einwirkung musikalischer Prinzipien auf mindestens eine theatrale Ausdrucksebene nachweislich besonders auffällig bzw. sinnfällig ist. Der Anteil von Schauspielmusik ist dabei weder notwendige noch hinreichende Bedingung.

2. Musikalisches Inszenieren in diesem Sinne ist nicht neu, rückt aber in den neunziger Jahren verstärkt in Bewusstsein des Theaterpublikums und gelangt durch Ablösung von traditionellen Theaterästhetiken zu einer eigenständigen, zentralen theatralen Kategorie. Dadurch wird sie in besonderer Weise untersuchenswert.

Dem Begriff der Musikalisierung des Theaters haben sich bisher nur Marianne Kesting und Helene Varopoulou definitorisch angenähert.³⁶ Es empfiehlt sich, auf beide einzugehen, weil sich mein Vorhaben zum einen von ihren Blickwinkeln abgrenzt, zum anderen aber in beiden Fällen von Zusammenhängen profitiert, die die Autorinnen herstellen; bei Kesting ist dies vor allem die Verbindung der „Musikalisierung des Theaters“ und der „Theatralisierung der Musik“ (Kesting 1969) im Titel ihres Aufsatzes.

Sie zitiert einige interessante Äußerungen von Dramatikern, die auf die besondere Bedeutung der Musik für das Theater schließen lassen. So schreibt Strindberg in einer Anmerkung zum *Traumspiel* 1907:

Was die lose unzusammenhängende Form des Dramas betrifft, so ist auch sie nur scheinbar. Denn bei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest – eine Symphonie, polyphon, hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema, in allen Tonarten wiederholt und variiert von den mehr als dreißig Stimmen. [...] Laßt uns nun sehen – und hören. (Strindberg 1966: 140f.)

Auch bei Tschechow und Maeterlinck konstatiert Kesting eine Musikalisierung des Theaters, doch geschieht dies, wie schon angedeutet, nur an-

zu dienen und so dessen Wahrnehmbarkeit und Diskussion zu befördern“ (Lehmann 1999a: 16). Dabei wird sich herausstellen, dass diese Diskussion besonders in Bezug auf die Musikalisierung zu marginal und zu wenig kenntnisreich geführt wurde.

Mein Ansatz bringt es mit sich, dass einige nahe liegende Fragestellungen ausgeklammert bleiben. Sie sind an anderer Stelle bereits eingehend untersucht worden: Das Verhältnis von dramatischem Text und Musik behandeln u.a. Lindblade 1995 und Kesting 1969, Funktion und Ästhetik von Schauspielmusik reflektieren u.a. Lucchesi 1977, Frezza 1982, Zimmermann 1988, Lowell 1991, Patterson 1996, Gollasch 1997, Sellke 1998, Wittershagen 1998.

³⁶ Im Gegensatz zu meinem systematisch-analytischen Interesse verfolgt das Bochumer Forschungsprojekt *Das Paradigma des Synthetischen* historische Aspekte u.a. der Musikalisierung des Theaters: „Das Projekt untersucht Entstehung und Entfaltung von Theaterprogrammen und -formen, die sich mit Blick auf die Leitkategorie des Synthetischen im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt haben“ (Hiß 2000). Das Projekt befindet sich noch in der Antragsphase (siehe: www.ruhr-uni-bochum.de/theater/veranst/Winter_00_01/v_04.html, 23. Juli 2002).

hand des Dramentextes, Aufführungen bleiben unbeachtet. Genaue Analysen, warum oder inwiefern bei den „Dramatikern immer von Sonaten, Symphonien oder Fugen die Rede [ist]“ (Kesting 1969: 109), fehlen. Auch der etwas blumigen Metaphorik der Aussagen (z.B. bei Strindberg) gönnt Kesting keinen kritischen Satz. Der zweite Teil des Aufsatzes, und deshalb komme ich hier so ausführlich auf ihn zu sprechen, beschäftigt sich mit der Theatralisierung der Musik durch Komponisten wie Mauricio Kagel³⁷, die theatrale Elemente in ihre Kompositionen aufnehmen. Kesting interpretiert die wechselseitigen Annäherungen so:

Die Musik sucht, nachdem sie ihren klassischen Formen- und Harmoniekanon gesprengt hat, ihren Außenhalt im Optischen, ihre Evidenz auf der Bühne. Drama und Theater wiederum suchen ihren Formenkanon an den traditionellen musikalischen Strukturen zu orientieren. (Kesting 1969: 109)

Entscheidend für mein weiteres Vorgehen ist der am Beispiel von Kagel gemachte Hinweis, dass in bestimmten Fällen die Übergänge zwischen ‚Theater‘ und ‚Musik‘ fließend sind, die Kategorisierung oft nur anhand der traditionellen personellen Zuordnung der Urheber erfolgt. Angesichts der Werke von Kagel und Cage, so auch Barbara Zuber, lässt sich „eine konventionelle wissenschaftssystematische Trennung in theater- und musikwissenschaftliche Forschungsmethoden [...] nicht mehr aufrechterhalten. (Zuber 1999: 190) Am Rande erwähnt sei, dass Zuber in ihrem Aufsatz die Formulierung „Musik als Theater“ (ebd.: 191) benutzt, die als Pendant meines Interesses an „Theater als Musik“ verdeutlicht, dass die von ihr und die von mir betrachteten Phänomene zwei Seiten einer Medaille sind. Damit möchte ich keinem Relativismus das Wort reden, der durch Gleichmacherei alle Grenzen zwischen verschiedenen Kunstformen aufzuheben sucht; diese Grenzen sind nur keineswegs als feste Größen anzunehmen. In den Grauzonen, bei denen Kestings Titel eine mögliche Schnittmenge anvisiert, scheint es mir daher sinnvoll, übergreifend Theater als Musik oder Musik als Theater zu untersuchen. Kestings Überlegungen zur Musikalisierung des Theaters greifen hier aber zu kurz, weil sie sich

³⁷ Ohne hier näher auf Kagel eingehen zu wollen, verweise ich auf folgende einschlägige Untersuchungen zu seinem Werk: Hillebrand, Christiane 1995: *Film als totale Komposition: Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*. Dissertation an der Universität Gießen, veröffentlicht: Frankfurt am Main 1996. / Peters, Günter (Hg.) 1993: *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. Reihe: Musik-Konzepte 81, hg. von Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer. München. / Roelcke, Eckard 1986: *Mauricio Kagel und das instrumentale Theater*. Magisterarbeit an der Universität Hamburg. / Sacher, Reinhard Josef 1984: *Musik als Theater: Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958-1968*. Dissertation an der Universität Köln. / Schnebel, Dieter 1970: *Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film*. Köln.

nur auf dramatische Texte beziehen und keine Unterscheidung zwischen metaphorischer und unmittelbarer Sprechweise treffen.³⁸

Helene Varopoulou hat mit ihrem Vortrag auf der Internationalen Sommerakademie 1998 *Der Schauspieler als musikalischer Körper*³⁹ einen neueren Beitrag zur „Musikalisierung aller Theatermittel“ (so der Vortragstitel) vorgelegt. Sie entwickelt die These einer zunehmenden Musikalisierung des Theaters ebenfalls vorrangig an chorischen Theaterformen der neunziger Jahre – z.B. an Inszenierungen Wilsons und Marthalers, wie aus den Zitaten im vorigen Kapitel bereits hervorging. Es gibt also zahlreiche Berührungspunkte ihres Vortrags zu vorliegender Arbeit – Varopoulou gebraucht z.B. ebenfalls die Formel vom „Theater als Musik“ (Varopoulou 1998: 4) – aber auch einige grundsätzliche Unterschiede in den Herangehensweisen, auf die ich kurz eingehen will.

Varopoulou zählt eine Reihe von Musikalisierungsformen auf, die ein breites Spektrum abdecken. Sie nennt die Musikalisierung der Sprache, wobei mir ihre Verankerung dieses Phänomens vorwiegend an interkulturellen, vielsprachigen Theaterformen etwas eingeschränkt erscheint, sie konstatiert die Emanzipation von Lärm und Geräusch, Musikalisierung des körperlichen Ausdrucks, des Raumes, der szenischen Objekte. In der dem Rahmen des Vortrags geschuldeten Kürze bleibt es dabei notwendigerweise bei Andeutungen, Oberflächenbeschreibungen. Und es wird deutlich, dass ihr Ansatz zu viele Phänomene ins Spiel bringt und dadurch widersprüchlich wird: Das Konzept eines Verständnisses von „Theater als Musik“ (ebd.) wird z.B. dadurch verunklart, dass es zum einen mit dem Wagnerschen Begriff des Gesamtkunstwerks in Bezug gebracht wird, zum anderen suggeriert wird, Musikalisierung habe mit einem besonders quantitativen und qualitativen Einsatz von Schauspielmusik zu tun.

Ich halte es nicht für produktiv, mit Blick auf zeitgenössische Theaterformen von einem neuerlichen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ (ebd.: 3) zu sprechen. Das zentral dominante und interessante Kennzeichen musikalisierten Inszenierungen der letzten Jahre sind eben nicht die „ganz verschiedenen Weisen der Koexistenz des [Musikalischen, Mimischen und Dramatischen]“ (ebd.: 3f.), sondern das Sprengen dieser Kategorien. Solange Ausdrucksmittel des Theaters als stets distinkt und additiv gedacht werden, bleibt die Ankündigung, Theater als Musik untersuchen zu wollen, im Ansatz stecken. Es genügt dabei auch nicht festzustellen, dass „im Diskurs

³⁸ Auf das Problem der Metaphorisierung gehe ich anhand der Reflexion der musikwissenschaftlichen Methodik (Kapitel II.4) noch ausführlicher ein.

³⁹ Varopoulou, Helene 1998: „Musikalisierung aller Theatermittel? Postmodernes Theater und Gesamtkunstwerk!“, Internationale Sommerakademie 1998 „Der Schauspieler als musikalischer Körper“, 4.-15. August 1998, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. Veranstalter: Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, unveröffentlichtes Manuskript, S. 1-21.

über das Theater immer mehr nicht nur mit Wagnerschen Termini wie Sprechgesang oder Leitmotiv gearbeitet wird, sondern ganz allgemein mit Begriffen der musikalischen Analyse“ (ebd.: 3). Die im Umlauf befindlichen musikalischen Termini, ob sie nun auf die allgemeine Musiklehre oder vermeintlich auf Wagner zurückgehen, sind aber, wie ich u.a. im obigen Kapitel zu zeigen versucht habe, bisher nicht hinreichend reflektiert worden. Sowohl am Beispiel des Leitmotivs⁴⁰ als auch des Rhythmus⁴¹ lässt sich zeigen, dass hierarchische Bezüge, Bedeutungsvielfalt und Historizität musikalischer Begriffe allzu häufig verkannt werden und einiger Klärung bedürfen. Wo Varopoulou in der diskursiven Praxis bereits Belege für eine adäquate Reflexion musikalischen Inszenierens sieht, formuliert sich m. E. erst die Problemstellung für eine Beschäftigung mit diesem Phänomen.

Ebenfalls in methodischer Hinsicht halte ich Varopoulous Trennung von „auditiver Bühne und sichtbarer Szene“ (ebd.: 8) nicht für hilfreich. Wie noch ausführlicher zu begründen sein wird, ist diese Trennung (in Verlängerung der getrennt gedachten Ausdrucksmittel des Theaters) theoretisch nicht haltbar. Visuelle und auditorische Ereignisse konstituieren vielmehr gemeinsam und einander ergänzend und verschränkend den audiovisuellen Raum und Rhythmus einer Inszenierung.

Ich habe eingangs den Zusammenhang von Musikalisierung und Schauspielmusik als einen weder notwendigen noch hinreichenden definiert. Es steht dabei außer Frage, dass Schauspielmusik für den Vorgang der Musikalisierung eine erhebliche Rolle spielen kann, ihr verstärktes und komplexes Auftreten in Theaterproduktionen der letzten Jahre ist jedoch m. E. zunächst einmal unabhängig vom Phänomen der Musikalisierung zu sehen. Varopoulou schwächt daher ihre Ausgangsthese, wenn sie zu deren Beleg die Erweiterungen der Funktion „traditionelle[r] Bühnenmusik“ (ebd.: 9) heranzieht.

Varopoulou berührt einen wichtigen Aspekt musikalischen Inszenierens, wenn sie davon spricht, dass die Musikalisierung „nicht nur die phonetische Seite des Schauspielerskörpers, sondern auch den verborgeneren Rhythmus der gestischen und expressiven *Körperlichkeit insgesamt*“ (ebd.: 9f.) betrifft. Gerade an diesem Punkt aber zieht sich die Autorin ins Unbestimmte zurück, wenn sie schreibt, es gehe z.B. Jerzy Grotowski unter anderem „um die Entdeckung der im Körper schlummernden musikalischen Bewegungspotentiale in Gesten, Atmen und Körperspannung“ (Varopoulou 1998: 10). Auch wenn die Flucht in mystifizierende Beschreibungen neuen Theaters durchaus ein Merkmal des zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Diskurses ist, macht die Tatsache allein, dass

⁴⁰ Siehe dazu Kapitel III.1.3.1 *Ton, Motiv, Leitmotiv*.

⁴¹ Siehe dazu Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

heute ohnehin inflationär von Präsenz, Körperspannung oder eben „im Körper schlummernden musikalischen Bewegungspotentiale[n]“ (ebd.) die Rede ist, den einzelnen Beitrag nicht weniger anfechtbar. Er bleibt vage und wenig aussagekräftig, wenn z.B. nicht geklärt wird, *wie* sich der menschliche Körper musikalisch ausdrücken kann oder *welche* musikalischen Implikationen seine Bewegungen mit sich bringen können.

Ein letztes Problem, das Varopoulous Text aufwirft, betrifft die auch für mich virulente Frage, bis zu welchem Grad Metaphorik beim Gebrauch musikanalytischer Begriffe für die Theateraufführung noch sinnvoll ist. Wenn Varopoulou schreibt, dass „Architektur, wie man sagen könnte, erstarrte Musik“ sei, und „die musikalisierte Körpersprache des Theaters diese Musik zum Erklingen“ (ebd.: 12) bringe, dann überzeugt diese Formulierung m. E. zwar auf einer bildhaften Ebene – für eine Analyse musikalischer Prinzipien auf dem Theater halte ich sie jedoch für unzulänglich. Im Rahmen der Überlegungen zu den *Musikwissenschaftlichen Voraussetzungen* (Kapitel II.4) werde ich versuchen, einen gangbaren Weg jenseits des Metaphorischen aufzuzeigen.

Der Verdienst Varopoulous, umfassend auf das Phänomen der Musikalisierung im Theater der neunziger Jahre verwiesen zu haben, und Interpretationen angeboten zu haben, die einige wesentliche Strategien aufzeigen, wird jedoch durch die kritischen Anmerkungen keineswegs geschmälert. Ihr Vortrag wirft wichtige Fragestellungen auf, von denen uns etliche in dieser Arbeit begleiten werden. Außerdem bekräftigt ihr Vortrag, dass es sinnvoll ist, die Musikalisierung des Theaters im Rahmen chorischer Theaterformen v.a. der neunziger Jahre zu untersuchen. Das folgende Kapitel soll diesen Rahmen etwas genauer abstecken.

3 Der historische Bezugsrahmen: Chorisches Theater der neunziger Jahre

Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. [... Der Chor] agiert von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet. (Friedrich Schiller)⁴²

Ich habe eingangs die These aufgestellt, musikalisiertes Inszenieren sei kein Novum zeitgenössischen Theaters⁴³, avanciere aber in den neunziger

⁴² Schiller 1990 (1803): 12f.

⁴³ In unterschiedlichen Ausprägungen findet sich Theater als Musik bereits in zahlreichen Epochen der Theatergeschichte. Guido Hiß geht bei seinem Rückblick auf die Ursprünge musikalisierten Inszenierens von Richard Wagners Gesamtkunstwerk aus: „Das szeni-

Jahren durch Ablösung von traditionellen Theaterästhetiken zu einer zentralen theatralen Kategorie. Eine besonders prominente Form von Theater, die eine ganze Reihe etablierter Inszenierungs- und Spielgewohnheiten abgelegt hat, eignet sich besonders für meine Untersuchung: das chorische Theater der neunziger Jahre. Es qualifiziert sich sowohl durch eine große Bandbreite unterschiedlicher Spielarten, durch seine der jeweiligen Ästhetik innewohnende Beziehung zur Musik als auch durch seine theaterhistorische Dimension ideal für die Fragestellung dieser Arbeit. Am chorischen Theater lässt sich mit Hilfe zahlreicher Beispiele die Systematik des Zugriffs entwickeln und die verstärkte Notwendigkeit eines geeigneten analytischen Verfahrens für die musikalischen Kriterien der Aufführung verdeutlichen.

3.1 Definition und Merkmale

Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonen Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatistisch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen.
(Thomas Mann)⁴⁴

Chorisches Theater bezeichnet eine in den neunziger Jahren zu neuer Blüte gekommene Theaterform, deren ästhetisch-dramaturgisches Hauptmerkmal – die Verwendung eines Chores oder chorischen Ensembles – die begriffliche Zuordnung begründet.⁴⁵ Diese Theaterform charakterisiert sich wesentlich durch die Ablösung des Protagonisten durch eine oder mehrere

sche Ausdrucksensemble zum Sprechen gebracht zu haben, das ist nicht allein Verdienst des epischen Theaters. Die Wurzeln des Projekts reichen weit ins 19. Jahrhundert zurück, zu Richard Wagners Musikdrama [...]“ (Hiß 1993b: 22). Und auch Helene Varopoulou beginnt ihren Vortrag zur „Musikalisierung aller Theaterrmittel“ (Varopoulou 1998) mit dem Hinweis auf Wagner: „Die erste Bemerkung betrifft die Konzeption und Geschichte des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, in dem alle Künste – mit der Musik als Dominante – zusammenwirken sollten“ (Varopoulou 1998: 2). Der Verweis auf Wagner bezeichnet nicht nur einen zu späten Zeitpunkt, sondern ist zudem irreführend. Schon an den Texten Alphonse Appias war zu zeigen, dass das heutige Interesse an einer Musikalisierung des Theaters auf ganz anderen Traditionen basiert, als auf der des Wagnerschen Musikdramas, so z.B. auf den Ursprüngen des Theaters in der griechischen Antike, auf die ich am Ende dieses Kapitels noch zu sprechen komme.

⁴⁴ Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1997 (1947): 496.

⁴⁵ Der Begriff hat sich in der Theaterwissenschaft bereits durchgesetzt. So wurde chorisches Theater unter dieser Bezeichnung beispielsweise Ende Oktober 1998 als eigene Sektion auf der Internationalen Fachkonferenz *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre* an der FU Berlin diskutiert. Siehe Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler 1999.

Chor-Gruppen, die das Prinzip der Verkörperung durch vielfältige Formen antipsychologischen Spiels ersetzen. Der kleinste gemeinsame Nenner der heterogenen theatralen Praktiken des chorischen Theaters lässt sich mit Sebastian Nüblings Definition des theatralischen Chores bestimmen: „Vom Chor sprechen wir dann, wenn das gemeinsame Tun mehrerer Personen für alle Beteiligten (Schauspieler und Zuschauer) als Form der Darstellung erkennbar wird“ (Nübling 1998: 64f.). Es bedarf sicher einiger weiterer Merkmale, um chorisches Theater von anderen Theaterformen, seien sie nun dramatisch oder postdramatisch, unterscheidbar zu machen. Die Verbindung zur Musik stellt sich dabei mehrfach ganz zwangsläufig her.

Das chorische Theater speist sich, neben einer Reihe von Nebenquellen, die von der Commedia dell'Arte über die historische Avantgarde bis zu Brecht reichen, aus zwei Hauptquellen: dem Chor des antiken Theaters und dem musikalischen Chor. Die Frage nach der Art der Beziehung von antiken und zeitgenössischem Theaterchor sei für einen Augenblick zurückgestellt; der Hinweis auf die Beziehung zum musikalischen Chor scheint mir hingegen ein geeigneter Einstieg in einen, wenn auch offenen, Merkmalskatalog des chorischen Theaters zu sein.

3.1.1 *Der musikalische Chor*

Nicht zufällig wird der Begriff des Chores im Alltagsgebrauch vor allem musikalisch verstanden. Opernchöre, Feuerwehrchöre, Fußballchöre oder „Fischer-Chöre“ mögen sich durch ein gewisses qualitatives Gefälle unterscheiden; das singende Musizieren ist jedoch allen gemein. Der teils direkte Bezug chorischen Theaters zu diesen und anderen musikalischen Chorformationen macht es nicht verwunderlich, dass gerade im chorischen Theater die Affinität des Spiels zur Musik besonders deutlich wird. Am Beispiel einiger Regisseure lässt sich zeigen, in welcher unterschiedlichen Ausprägungen musikalische Chöre Vorbild oder Traditionsfolie für theatrale Gruppen darstellen.

Christoph Marthalers Chöre gehen deutlich auf den Chor als Institution der Emanzipation bürgerlicher Schichten im 19. Jahrhundert zurück. Sie reiben sich dabei utopisch-produktiv mit der Tradition des Chores als Singverein, Liederkranz oder Männergesangsverein; einer Tradition, für die „das Ineinandergreifen von geselliger Kultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz charakteristisch“ (Dahlhaus 1980: 142) war. Jossi Wielers Chor der Kriegerwitwen und ihrer Töchter in seiner Inszenierung von Elfriede Jelineks *Wolken.Heim* (Hamburg 1993) ist in einem ähnlichen Zusammenhang zu sehen, wobei hier schon die Wiederbelebung biedermeierlicher Sangestradition durch die Nationalsozialisten zwischengeschaltetes Referenzmoment ist.

Auch Einar Schleefs Chöre sind nicht ohne absolutistische Gesellschafts- und Kulturprägungen zu denken, haben ihren ästhetischen Urgrund aber nicht im trauten Singekreis, sondern eher in faschistischen und/oder sozialistischen (Sprech-)Chören, in jedem Fall in Chorformationen, deren Ziel nicht Geselligkeit, sondern Agitation ist. Schleefs Chöre stehen nicht in eskapistischer, sondern in politisierender Tradition – er begründet dies mit folgender suggestiv verkürzender Lesart der Geschichte des Chores auf der Bühne:

Man muß nur zu den Ursprüngen unserer Kunst- und Theatervorstellungen zurückgehen, zu Aischylos, Sophokles, Euripides, und was findet man da? Da steht: Chor, Chor, Chor. Oder gehen Sie heute abend in die Oper: Da brüllen gleich 150 Menschen auf einmal „Ave Maria“ oder „Friede“ oder „Othello, wo bist Du?“. Der Chor ist das zentrale Formmittel – im Schauspiel genauso wie in der Oper. Bei Kleist, Büchner und Goethe ist doch dauernd von Menge, Masse oder Volk die Rede; noch am Ende von „Faust II“, wo ja angeblich vom Individuum erzählt wird, finden Sie massenhaft Chorgruppen. Daß das auf der Bühne nie populär war, ist doch klar, weil alle diese chorischen Werke politische Themen behandelt haben. Und die wollte man ausklammern. (Schleef in: Höbel 1998: 3)

Andere Chorgruppen beziehen sich auf zeitgenössische Formen gesellschaftlicher Gruppenbildung, wie etwa Volker Hesses/Urs Widmers Outplacement-Chor in *Top Dogs* (Zürich 1997), der sein Vorbild in gruppodynamischen Therapie- und Trainingsformen haben mag; Formen, auf die auch Christoph Marthaler in seinem Projekt *Spezialisten* (Hamburg 1999) rekurriert.

Robert Wilsons Theater als chorisch zu bezeichnen, ist sicher am wenigsten unmittelbar einleuchtend. Hier könnte die Zuordnung, mit aller nötigen Skepsis gegenüber Etikettierungen im Allgemeinen, ex negativo erfolgen. Sein Theater ist all das *nicht*, was das traditionelle Protagonistentheater ausmacht.⁴⁶ Gerade in seinen Arbeiten *Hamletmaschine* (Berlin 1986), *Alkestis* (Stuttgart 1987), *Dr. Faustus lights the Light* (Berlin 1992) stehen z.B. die Choreografie der Bewegungschöre oder die formalen Mittel der Sprachbehandlung in deutlichem Zusammenhang mit Merkmalen chorischen Theaters, obwohl die Vereinzelung, die szenische Autonomie seiner Figuren dem chorischen Prinzip zu widersprechen scheint. Zum musikalischen Chor hat Wilsons Theater erst mit seinen ‚musical operas‘ (Wilson) *Black Rider* (Hamburg 1990), *Alice* (Hamburg 1992), *Time Rocker* (Hamburg 1996) oder *Saints and Singing* (Berlin 1998) einen erkennbaren Bezug.

Robert Wilsons Theater soll in dieser Untersuchung eine Rolle spielen, obwohl berechtigte Einwände dagegen sprechen, es im Kontext chorischen

⁴⁶ Dies gilt für manche seiner neueren Inszenierungen, vor allem die ‚Musical‘-Produktionen in Hamburg, nur noch in eingeschränktem Maße.

Theaters der neunziger Jahre zu verorten. Auch wenn Wilsons vielleicht wichtigsten Arbeiten eher in den siebziger und achtziger Jahren entstanden sind, machen ihn seine fortdauernde Präsenz auf internationalen Bühnen in der veränderten Theaterwelt des letzten Jahrzehnts in neuer Weise bemerkenswert, weil seine Arbeiten nun im Kontext einer anderen Entwicklung stehen, als sie ihr Ursprung in den Performance und Live Art Zirkeln New Yorks darstellt. Das Zeitfenster der neunziger Jahre entsteht zum anderen aus einer eher pragmatisch gesetzten Grenzziehung, als dass es sich bereits als eine klar zu umreißende theatergeschichtliche Epoche darstellt – soweit man seine unscharfen Ränder aus der kurzen zeitlichen Distanz überhaupt schon bestimmen kann. Hinzu kommt, dass diese Ränder auch zur Zukunft hin offen sind: Das chorische Theater hat ja mit dem Jahrtausendwechsel längst nicht an Bedeutung verloren.⁴⁷ Die Neunziger sollen hier nur als besonders vitale Phase der zu beschreibenden Theaterformen verstanden werden, und der Formen- und Kontrastreichtum der Beispiele dient nicht der Verwässerung eines Epochenbegriffs (um den es gar nicht gehen soll), sondern der Erhärtung der zu entwickelnden Thesen.

Es konnte vorläufig zumindest angedeutet werden, dass stilbildende Einflüsse musikalischer Chortradition im chorischen Theater vielfältiger Natur sind. Der oft offensichtliche Bezug zur musikalischen Gruppierung unterstreicht m. E. erneut die Richtigkeit eines musikanalytischen Zugangs, wobei es entscheidend ist, den Besonderheiten theatraler Chöre Rechnung zu tragen. So finden beispielsweise nur in seltenen Fällen die in der Regel üblichen vier ‚Stimmen‘ des gemischten Musikchores (Sopran, Alt, Tenor, Bass) eine direkte Entsprechung bei den ‚Stimmen‘, die ein theatralischer Chor aufweist. Gemeinsam aber ist beiden in jedem Fall das Merkmal der Vielstimmigkeit mit seinen Optionen und Erfordernissen des Komponierens und Arrangierens:

Chor auf dem Theater ist im allgemeinen nur als Teil einer Aufführung antiker Dramen geläufig. Seine hervorstechenste Eigenschaft, die Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe, kann jedoch als Mittel der Darstellung komplexer Meinungsverhältnisse und Beziehungsmuster ein faszinierendes Instrument zur Bearbeitung verschiedenster Themen und Vorlagen sein. (Nübling 1998b: 63)

Detlev Baur, auf dessen Untersuchung des Chores auf der Bühne ich bereits hingewiesen habe, verfolgt den Ansatz, „unter dramaturgisch-technischem Blickwinkel die mit dem Chor verbundenen Schwierigkeiten und Möglichkeiten [...], den Chor als dramaturgisches Instrument“ (Baur 1999b: 227) darzustellen. Das scheint mir für das chorische Theater der Neunziger ein zu enger Blickwinkel zu sein. Wie Sebastian Nübling inte-

⁴⁷ Christoph Marthaler beispielsweise hat als einer der prominenten Vertreter chorischen Theaters das Züricher Schauspielhaus bereits im ersten Jahr seiner Intendanz zum „Theater des Jahres“ (*Theater heute* Jahrbuch 2001) gemacht.

ressiere ich mich darüber hinaus für den Chor als *musikalisches* Instrument. Die Konsequenzen der Vielstimmigkeit des Chores für die Ästhetik des chorischen Theaters sind zahlreich: Vervielfachung der Figur und des Ausdrucks, Aufgabe des Identifikationsprinzips, Formalisierung von Sprache und Bewegung.

3.1.2 Ablösung des Prinzips der Verkörperung

Die Musikalisierung von Spiel- und Sprechweisen im chorischen Theater steht in engem Zusammenhang mit einem Novum zeitgenössischer Theatralität, einer Spielweise nämlich,

die mehr auf der Achse des Kommunizierens als des Verkörperns situiert ist, also das Abbilden einer anderen Identität zurücktreten läßt zugunsten der Etablierung eines gemeinsamen Sprach- und Wahrnehmungsraums von Spielerpersönlichkeit und Zuschauern. (Lehmann 1999b: 20)

Ein Novum ist dies insofern, als hier Errungenschaften der historischen Avantgarde zum einen mit Einflüssen etwa aus der Live Art oder der Performance Art zeitgenössischer Prägung kombiniert werden und sich zum anderen auch im Bereich des Stadttheaters mit größerer Breitenwirkung etablieren. Dass „analytische Theatralität zunehmend die konventionelle, dramatisch-repräsentationale Theatralität verdrängt und überwindet und damit Vorgänge der Wahrnehmung und des Verstehens durch eine neue ästhetische (autoreflexive) Zeichenpraxis entautomatisiert“ (Poschmann 1997: 341), ist unentwerrbar gleichermaßen Folge von und Ursache für Musikalisierungstendenzen des Theaters.⁴⁸

⁴⁸ Patrice Pavis hat diesen Zusammenhang anhand seiner Theorie des Schauspielers als Subpartitur erhärtet. Er beschreibt am Beispiel möglicher Inszenierungen des Nasenmonologs aus Rostands *Cyrano de Bergerac* das Verknüpftsein von Musikalisierung mit dem Eintauschen der Rolle gegenüber einer chorischen Spielform, die dem Schauspieler eine neue Funktion als Subpartitur der Gesamtpartitur der Inszenierung zuweise: „Dies kann leicht erprobt werden, wenn man die Szene sowohl von einem einzigen virtuosen Schauspieler als auch von mehreren Personen spielen lässt. Der virtuose Schauspieler wird sich bemühen, die verschiedenen Definitionen zu variieren, dabei aber immer zu seinem stabilen Ich und zu einer festen Rollenvorstellung zurückkommen. Mehrere Schauspieler jedoch, im Raum verstreut und unversöhnlich, werden eine facettenreiche Partitur entwickeln“ (Pavis 2000: 42).

„Subpartitur“ ist Pavis' Ausdruck für ein „kinästhetisches und emotionales Grundschema, das auf den Orientierungs- und Stützpunkten des Schauspielers beruht, die der Schauspieler mit Hilfe des Regisseurs schafft und darstellt, sich aber nur durch den Geist und Körper des Zuschauers manifestiert“ (Pavis 2000: 40). Partitur und Subpartitur sind dabei aus musikwissenschaftlicher Sicht irreführende Begriffe, weil eine Partitur bzw. ihre Teilsysteme, die als ‚Stimme‘ bezeichnet werden, in der Musik nur die *Spielangaben* enthalten, bei Pavis aber das Spiel *selbst* sind. Außerdem relativiert Pavis seine Beschreibung der Auflösung des Verkörperungsbegriffs teilweise, indem er mittels des Partiturbegriffs dem Schauspieler eine neue universale Verantwortung (als Autor, Choreograf, etc.) zuschreibt. Das resultiert in einem weiteren Modell der Stringenz, der Ge-

Eine solche neue Zeichenpraxis lässt sich am Beispiel einer Szene aus dem chorischen Theaterprojekt *Neun Reisen*⁴⁹ (Hildesheim 1998) untersuchen. Anhand eines Satzes aus Antonin Artauds *Über das balinesische Theater* vollzieht sich ein szenischer Prozess, der in der Tat autoreflexiv Möglichkeiten chorischer Textpräsentation vorstellt. Die Spieler sind tableauartig im weitgehend leeren Raum situiert. Eine Spielerin rollt ausgestreckt vom Bühnenhintergrund in die Mitte, setzt den Oberkörper auf und sagt: *Füße, Die Füße*; eine zweite ergänzt: *Empfindungen*. So beginnt mit einem rhythmischen Impuls zunächst ein puzzleartiges Zusammensetzen des Satzes *Die Füße lösen Gedanken, Empfindungen aus und stellen sie auf den Kopf*. Nachdem dieser Gedanke gemeinsam formuliert ist, schichten sich individuelle, im Probenprozess entwickelte und verdichtete Sprechweisen dieses Satzes rhythmisch komponiert übereinander. Aus Versuchen, einen weitgehend kryptischen Satz sprecherisch zu semantisieren, wird eine primär sinnliche Auseinandersetzung mit den rhythmischen und sprachmelodischen Möglichkeiten, die er bietet. In fortwährender Wiederholung bei geringfügiger Veränderung orientiert die Gruppe ihre individuellen sprachmelodischen Verläufe an einem harmonischen Gerüst (basierend auf C-Dur) und vollzieht so am Ende den Bogen vom scheinbaren Sprachchaos zur tonalen Komposition.⁵⁰

Exemplarisch manifestieren sich hier eine Reihe von Möglichkeiten und Notwendigkeiten des chorischen Spiels und der Textgestaltung: Durch Zersplitterung und Abstrahierung von individuellem Ausdruck wird zunächst der Text als Steinbruch verstanden. Bevor man sich mit möglichen Bedeutungen von *Die Füße lösen Gedanken Empfindungen aus und stellen sie auf den Kopf* auseinandersetzt, werden die einzelnen Bestandteile als klangliche und assoziative Fetzen präsentiert. Der schließlich entstandene Satz wird dann mit Blick auf den eigenen Verstehensvorgang auf Kohärenz befragt, wobei sich die einzelnen Sprechweisen überlagern. Durch die Verteilung der Spieler im Raum und die fortwährende Wiederholung haben die Zuschauer die Möglichkeit, unterschiedliche Gestaltungen des Satzes herauszuhören und gleichzeitig rhythmische Verbindungen und Kontraste zu suchen. Diese Aufgabe wird ihnen insofern erleichtert, weil sich das Sprechen in eine wohlklingende Komposition verwandelt, die die rhythmischen

geschlossenheit, der umfassenden Autorschaft, das die postulierte Offenheit des Konzepts und die zu beobachtende Dezentrierung der Schauspielers als Rollendarsteller wieder untergräbt.

⁴⁹ Projekt des Instituts für Medien- und Theaterwissenschaften der Universität Hildesheim im Studiengang Kulturpädagogik 1998: *Neun Reisen in die Welt der theatralen Zeichen unter Anleitung der Herren Artaud, Craig, Barthes, Meyerhold, Genet, Kleist und Brecht*, Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 2. Juli 1998.

⁵⁰ Siehe dazu die Notierungsformen im Programmheft der Aufführung im Abschnitt „a.artaud. – ,über das balinesische theater“, o. S.

schen und melodischen Bezüge in vertraute Bahnen lenkt und *eine* Les- und Sprechart des Textes schließlich besonders plausibel macht: nämlich ihn primär als Musik aufzufassen. Diese Szene reiht sich in die für das chorische Theater typischen Spielformen ein, „die das Theater befreien von tradierten Darstellungszielen, die da sind: nachgeahmte Welten und Wahrscheinlichkeiten, psychologische Begründung und Wahrheitssuche, Handlungsstringenz und Werkgeschlossenheit“ (Kurzenberger 1999a: 84).

Die Theaterwissenschaft hat mit Blick auf die Befunde aus der Praxis u.a. des chorischen Theaters nichts weniger als eine Reihe von Paradigmenwechseln konstatiert, die ich deshalb skizzieren will, weil sie m. E. eine Leerstelle eröffnen, zu deren Schließung eine Theorie musikalischen Inszenierens beitragen könnte.⁵¹

Wiederholt wird angesichts neuer Theatertexte⁵² und der Inszenierung dieser sowie klassischer Texte von der „Krise des Sinns“ (Hiß 1993b: 20) und der „kategorischen Verweigerung der Deutbarkeit“ (ebd.: 23) gesprochen: „In gegenwärtiger Theaterarbeit geht die Gestaltung wesentlich vom Refus des Verstehens aus, von der Schaffung solcher szenischer Vorgänge, die das Blockieren von Sinnverstehen zeitigen“ (Lehmann 1994: 428). Im Bestreben, dieser verallgemeinernd beschriebenen Tendenz ein dichotomisches Gegenüber zu schaffen, heißt es im zweiten Schritt, an die Stelle des Sinns, der diskursiven Kohärenz trete die ‚Sinnlichkeit‘, die hier als Sammelbegriff für eine ganze Reihe schon beschriebener gegenwärtiger Theatralitätsstifter (Präsenz, Körperlichkeit, Energie etc.) dienen mag. Diagnostiziert wird dabei „eine Tendenz zur Intensivierung der Performativität von Theater unter starker Reduzierung seiner Textualität“ (Fischer-Lichte 1999a: 24). Ich bin jedoch der Ansicht, dass der verallgemeinernde Gestus, mit dem hier operiert wird, und der Wunsch nach paradigmatisch feststellbaren Entwicklungen dem zeitgenössischen Theater ein allzu grobes Raster überwirft.

Zwei Einwände seien daher gestattet, die sich im Zuge der zu treffenden analytischen Beobachtungen bewahrheiten mögen: Ein „semantisches Rauschen“ (Hiß 1993c: 130f.), ein „Spielfeld (womöglich) jenseits der

⁵¹ Christiane Steiner fasst in ihrer Magisterarbeit die aufführungsanalytische Methodendiskussion als Drei-Phasen-Modell zusammen, deren jüngste dritte Phase sie mit einer Formulierung von Ulrike Haß unter die Überschrift „Die Kritik des Sinns durch die Sinne“ (Steiner 1996: 23f.) stellt: „Die theaterästhetische Forderung nach einer stärkeren Konzentration auf die nicht-sprachlichen Ausdrucksdimensionen des Theaters kann in diesem Zusammenhang als Teil einer um die Jahrhundertwende einsetzenden künstlerischen Gegenbewegung zu der von Schramm beschriebenen Verdrängungskultur verstanden werden, die eine Verschiebung der künstlerischen Konzentration vom *Sinn* auf die *Sinnlichkeit* von Kunst zur Folge hatte. Diese Verschiebung verweist auf einen umfassenden geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsel, infolge dessen die Grenzen des aufklärerischen Denkens der Moderne in den Blickpunkt gerieten“ (Steiner 1996: 11).

⁵² Siehe dazu Pflüger 1996: 284-298 und Poschmann 1997.

Semieose“ (Hiß 1993b: 23), d.h. Sinnfreiheit in Reinkultur, gibt es m. E. nicht; kann es deshalb schon nicht geben, weil sich Sinnfreiheit schon im Begriff als ein Phänomen entlarvt, das nur in der Negation von etwas Sinnhaftem existieren kann. Ein Eindruck der Unterschreitung von Semantik kann also nur auf der Basis einer Praxis der Bedeutungszuweisung als eine Verunklärung dieser Zuweisungsautomatismen geschehen. Das hierbei eröffnete weite Feld zwischen ‚Sinn‘ und ‚Sinnlichkeit‘ ist vielleicht der eigentliche Spielort zeitgenössischen Theaters.

Zweitens ist es zwar sicher richtig, dass sich „im postmodernen Theater das Drama nicht mehr primär unter der Dominanz eines Textes [entwickelt], d.h. eines verbalen Zeichensystems, das die Logik der Inszenierung nach Handlungsmotivation, Raum- und Zeitdeterminanten regelt“ (Finter 1985: 47), der vielfach entstehende Eindruck eines Entweder-Oder von Signifikanz und Performanz ist aber nur ein scheinbarer. Es geht vielmehr darum, ein sehr flexibel austarierbares Spiel von Bedeutung und ihrer Verweigerung, von Darstellung und Vollzug von Handlung, von Referenz und Selbstreferenz genau zu beschreiben und gerade die Schwierigkeiten der Grenzziehung und die Grenzverschiebungen zum Gegenstand analytischen Interesses zu machen.

Dabei mag eine Theorie musikalischen Inszenierens einen Beitrag leisten, ein ergänzendes Instrumentarium beisteuern, das im zwangsläufigen Methodenpluralismus⁵³ der Aufführungsanalyse wichtige Funktionen erfüllen kann.

Abschließend gilt es noch auf ein metatheatrales Merkmal chorischen Theaters hinzuweisen: die Entwicklung und Stärkung alternativer Produktionsformen gegenüber dem etablierten Stadttheaterbetrieb. Dabei lassen sich drei Hauptstränge dieser Entwicklung beobachten: eine neue Präsenz freier Theater- und Performancegruppen in einer Theaterwelt, die diese auch als Innovationsmotor anerkennt⁵⁴, die Bildung von „Theaterfamilien“ im Stadttheater, wie z.B. der Pool von Künstlern, mit dem Christoph Marthaler regelmäßig arbeitet⁵⁵, und eine systematische Entwicklung und

⁵³ Steiner konstatiert nicht nur, dass Aufführungsanalyse notwendigerweise immer interdisziplinär sein müsse, sondern beschreibt auch die methodologisch-historische Pluralität der Disziplin: „Die aktuelle aufführungsanalytische Methodendiskussion [...] bewegt sich im Spannungsverhältnis von strukturalistischen, hermeneutischen und interaktions-theoretischen Modellen einerseits und der Beeinflussung durch poststrukturalistische und dekonstruktivistische Denkfiguren andererseits. Sie zeigt ein verstärktes Interesse an den sinnlichen Phänomenen im theatralen Prozeß, die über die kommunikative Funktion hinausgehen, und reagiert damit auf die im geisteswissenschaftlichen Kontext konsensfähig werdende Kritik des Sinns durch die Sinne“ (Steiner 1996: 27).

⁵⁴ Drei Festivals freien Theaters mögen dafür als Indikator dienen: *Impulse* (Nordrhein-Westfalen), *transeuropa* (Hildesheim), *Home and Away* (Hannover).

⁵⁵ In einem Portrait des Schauspielers André Jung in *Theater heute* heißt es: „Man fand sich in der gemeinsamen Abneigung gegen das schauspielerische ‚Bardentum‘, das sei-

wissenschaftliche Erforschung chorischer Theaterformen in Rahmen der angewandten Studiengänge in Århus, Dartington, Gießen, Hildesheim, Utrecht und York.⁵⁶

3.1.3 Genese des chorischen Theaters

Weiter oben habe ich neben musikalischen Chören den Chor des antiken griechischen Theaters als Traditionslinie des chorischen Theaters genannt, eine These, die jede Inszenierung von Einar Schleef unübersehbar untermauert. Es lohnt sich dennoch, das Verhältnis des chorischen Theaters zum antiken Chor noch etwas näher zu betrachten, zumal der Blick auf die antike Chorästhetik eine weit größere historische Dimensionierung der Musikalisierung des Theaters zulässt, als weithin angenommen.

Sowohl Einar Schleef als auch Detlev Baur stellen in ihren poetologischen bzw. wissenschaftlichen Arbeiten⁵⁷ den Bezug zeitgenössischen chorischen Theaters zur Antike her und leiten seine Ästhetik historisch ab. Hajo Kurzenberger hat dies am Beispiel dreier Inszenierungen problematisiert und kommt zu dem Schluss, man könne weniger von einer Wiederbelebung des Chores in antiker Tradition sprechen, sondern vielmehr von einer „Neubestimmung durch Rückgriffe auf das ‚Prä-Dramatische‘ des Chores“ (Kurzenberger 1999a: 83), deren eigene Gesetzmäßigkeit, Ästhe-

ner selbst allzu gewiss ist. Und auf Anhieb gab's eine große Übereinstimmung im Savoir vivre: kochen, essen, trinken, singen. [...] Doch wehrt Jung gleich eine allzu idyllische Vorstellung von der ‚Marthaler-Familie‘ ab. Sie sei eine ‚wunderbare Sache‘, aber er brauche auch immer wieder den Abstand. (Müry 2000: 7)

⁵⁶ Eine ganze Reihe von Publikationen ist aus dieser Forschung hervorgegangen, von denen ich auf einige wenige verweise: Beirer, Uta 1997: „Typisch kulturpädagogisch!“. *Interdisziplinäres Denken und Handeln in der Projektarbeit des Studienganges Kulturpädagogik der Universität Hildesheim* [...]. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. Dreyse Passos de Carvalho, Miriam 1999: *Die Szene vor dem Palast: Zur Theatralisierung des Chors bei Einar Schleef*. Dissertation an der Universität Gießen. / Duric, Nicola 1997: *Sampling als Methode : vom Aufschreibesystem zum Zitatapparat*. Examensarbeit an der Universität Gießen. / Gromes, Hartwin/Kurzenberger, Hajo 2000: *Theatertheorie szenisch. Reflexion eines Theaterprojekts*. Hildesheim. / Kiefer, Jochen 1997: *Theater ohne Rolle. Theorie und Praxis nicht-psychologischer Produktionsformen – Vorstufe eines Handbuchs*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. / Kurzenberger, Hajo (Hg.) 1998: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim. / Löffler, Wolfgang 1989: „Über die Notwendigkeit und Schwierigkeit, ein Chor zu sein“, in: Lüttge, Dieter (Hg.): *Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit*. Hildesheim, S. 55-60. / Martin, Christopher 1996: *Sirenen, Praxis der (Re)Konstruktion des Sprechens*. Diplomarbeit an der Universität Gießen. / Nübling, Sebastian 1990: *Zeitgenössische Formen chorischen Theaters: dargestellt am Beispiel „Die Zeit zwischen Hund und Wolf“, ein Stück für Peter Handke*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. / Oddey, Allison 1994: *Devising Theatre*. London.

⁵⁷ Schleef, Einar 1998 (1997): *Droge, Faust, Parsifal*. Frankfurt am Main. / Baur, Detlev 1999a: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen.

tik und Formsprache es zu untersuchen gelte. Das chorische Theater der neunziger Jahre erhält sein Profil nicht durch Reanimation, sondern durch beständige Umformungen des Chores, die im Theater der Neunziger besonders durch den „hinzugewonnene[n] Reichtum neuer chorischer Formen“ (ebd.) auffallen. Damit und dadurch ist das chorische Theater ein Spezifikum des Theaters der neunziger Jahre. Der „dialektische Sonderstatus“ (ebd.) des Chores in der Antike als Gegenspieler des Protagonisten ist heute weitgehend aufgegeben. Heute ersetzt der Chor häufig das Feld der Protagonisten überhaupt und ist im Gegensatz zum geschlossenen Chor der Antike eine disparatere, heterogenere, sich immer wieder umformierende Gruppe. In Bezug auf die Musikalisation des Theaters spannt sich nichtsdestoweniger ein interessanter Bogen, den folgender Abschnitt verdeutlichen soll.

3.2 Antikes griechisches Theater und das Phänomen der Musikalisation

Am Anfang [der Bühnenkunst] war nicht das Wort, sondern die Einheit von Sprache, Musik und Tanz. (Karl-Heinz Göttert)⁵⁸

Beschreibungen antiken Theaters weisen stets auf einen hohen Anteil der Musik an den Aufführungen hin. Es gab Instrumente und Chorlieder, und die Schauspieler „trugen ihren Text in einer Weise vor, die wir heute eher Gesang als Sprechen nennen würden, so wie wir die antike Tragödie näher zur Oper als zum Schauspiel rücken müßten“ (Hensel 1986: 25). Das Sprechen von *Musikanteilen* sollte jedoch nicht den Eindruck vermitteln, die Musik sei ein separater *Teil* der Aufführung gewesen; also Schauspielmusik in einem konventionellen Sinne. Der griechische Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades widerspricht einer solchen Auffassung:

Sprache, Vers, Musik und Tanz werden wir nicht gesondert betrachten. Wir werden sie vielmehr als eine Einheit ansehen, wie die Alten es taten, eine Einheit, die in der besonderen Veranlagung, in der besonderen Geisteshaltung der Griechen ihre Wurzeln hatte. (Georgiades 1958: 8)

Schon auf der Ebene der verbalen Äußerung stellt sich eine Einheit von Musik und Wort her, die vor allem mit der metrischen Besonderheit der griechischen Sprache zusammenhängt, die in ihrer quantitativen Metrik im Gegensatz zur abendländischen qualitativen Metrik bereits rhythmische Festlegungen durch die Längenverhältnisse der Silben besitzt. (Siehe Kühn, C. 1981: 130)

⁵⁸ Göttert 1998: 44.

Der Rhythmus wird schon auf der Sprachebene festgelegt, d.h. auch musikalisch festgelegt, und deswegen kann man durch eine besondere musikalische Rhythmik nichts mehr ausrichten. Der griechische Vers enthält die musikalische Komponente, weil die griechische Sprache sie schon enthält. (Georgiades 1958: 30)

Und Sybille Krämer spricht von einer ursprünglichen „Intimität von ‚logos‘ und ‚melos‘“ (Krämer 1998: 43) – es sei daher, auch in Bezug auf die Sprache im zeitgenössischen Theater angebracht und dienlich, „das miteinander Sprechen wieder in den Horizont des gemeinsamen Musizierens zu rücken, das Sprechereignis also in Analogie zu einem musikalischen Geschehen zu interpretieren“ (ebd.: 44).

Die Verschmelzung ist jedoch noch weitreichender. Sie stellt den zentralen Unterschied zu einer Auffassung dar, nach der die verschiedenen Ausdrucksebenen im Theater sich addieren; eine Auffassung, wie sie sich in Erika Fischer-Lichtes Ausdifferenzierung der Aufführung in etliche separate Zeichensysteme ausdrückt. (Siehe Fischer-Lichte 1995/1983) Es wäre also im Zusammenhang mit dem antiken Theater wohl falsch von einer Musikalisierung des theatralen Geschehens zu sprechen, weil dies voraussetzte, dass es ein theatrales Geschehen gäbe, das *nicht* bereits wesentlich musikalisch zu nennen wäre. Diese Entwicklung steht zur Zeit der griechischen Tragödie noch aus. Theater ist hier noch gar nicht unabhängig von Musik zu denken.

Siegfried Melchinger beschreibt in seinen sprachlichen Rekonstruktionen antiker Theateraufführungen am Beispiel der *Perseus* von Aischylos folgendes Szenario:

Was nun folgt, tönt wie Oper. Jedenfalls ist es Musiktheater, wie alles in diesem Jahrhundert der Tragödie, in dem die Ausdrucksmittel noch nicht auseinandergenommen waren wie im späteren Europa. Wenn wir den Text überblicken, verstummt nur einmal, für kurze Zeit, freilich für gewichtige Worte, die Musik. Hier reduziert sich der Unterschied zwischen dem asiatischen und dem griechischen Theater auf ein Minimum. Die Künste wirken zusammen: Gesang, Tanz, Mimik, Gestik, Wort, Bild, Epiphanie. [...] Nichts, so gut wie nichts, ist hier Literatur. Das pure Lesen teilt wenig mit: es gilt, zu sehen und zu hören, was zu lesen steht. (Melchinger 1979: 20)

Auch Manfred Brauneck stellt die besonders sinnfällige Musikalität antiker Aufführungen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen in seiner umfassenden Theatergeschichte *Die Welt als Bühne*. (Stuttgart/Weimar 1993) Sein erster Absatz zur Bühnenästhetik des antiken Theaters fächert eine Vielzahl von Aspekten des musikalisch-szenischen Geschehens auf und beschreibt anschaulich, dass alle Inszenierungselemente, alle Darstellung Teil eines musikalischen Ganzen waren: Sprache, Gesang, Bühnenmusik, Stimme, Geräusche, Struktur bzw. Form der Aufführung:

Musik, Tanz und Theater bildeten in der Frühzeit der griechischen Kultur eine unauflösbare Einheit. Theater stellte sich als hochdifferenziertes, effektvolles Klang-

ereignis dar: die Gesänge der Chöre mit der Begleitung der Aulosmusik, die Arien der Schauspieler, begleitet von Flöte und Kithara, in exaltierter Rhythmisierung gesprochene Dialogpassagen, Schreie, Jauchzen, mechanischer Lärm, das Stampfen der Tanzenden auf dem Lehm Boden der Orchestra. Der Wechsel von chorischem und solistischem Musikvortrag wurde als wirkungsvoller dramatischer Kontrast eingesetzt, verstärkt in der Instrumentalbegleitung der Gesänge. Musik hatte stets Aufführungscharakter: Es war die Einheit von Melos, Logos und Morphe, von Melodie und Harmonik, von Wort und Tanzbewegung. Musik war Darstellung (Mimesis), dabei galt das Wort als Sinnträger, die Harmoniegesetze ordneten die Tonfolge, der Rhythmus gliederte die Zeit. (Brauneck 1993: 51)

Das antike Theater stellt sich folglich analog zu seiner Charakterisierung als „prä-dramatisch“ (Lehmann 1991: 2) auch als ‚prä-musikalisierter‘ Theater dar: Es ist a priori musikalisch und nicht ein im Nachhinein musikalisiertes Theater. Die Idee einer solchen Einheit von Musik, Wort und Bewegung wird in der europäischen Theatertradition immer wieder angestrebt von theatralen Formen, in denen die Trennung der Ausdrucksebenen zwar gedanklich nicht abgelegt, aber durch Strategien der Musikalisierung aufgeweicht oder weitgehend aufgehoben wird. Einige theatrale Elemente erfahren dabei noch explizitere Musikalisierungen als im antiken Theater. So entwickelt etwa die Commedia dell’Arte musikalische Formen der Improvisation⁵⁹, und Futurismus und Dadaismus emanzipieren das Geräusch in neuartig radikaler Weise⁶⁰. Letztlich aber ist musikalisches Inszenieren so alt wie das Theater selbst.

4 Musikwissenschaftliche Voraussetzungen

Perhaps the principal thing I absorbed from [...] Harvard in general was a sense of interdisciplinary values – the best way to „know“ a thing is in the context of another discipline. (Leonard Bernstein)⁶¹

4.1 Methodik

Die These, dass es eines musikalischen Handwerkszeugs bedarf, wenn die Musikalität der Inszenierung untersucht werden soll, leuchtet grundsätzlich auf Anhieb ein. Auch die Frage, worauf eine musikwissenschaftliche Argumentation verlässlich rekurrieren kann, scheint mir keine Schwierigkeit

⁵⁹ Siehe dazu auch den Abschnitt *Improvisation* im Kapitel III.1.3.2 *Melodie und Thema*.

⁶⁰ Einen ebenso amüsanten wie systematischen Beleg dafür stellt Luigi Russolos Futuristisches Manifest von 1913 dar: Russolo, Luigi 1986 (1913): *The Art of Noises*. Aus dem Italienischen ins Amerikanische übersetzt und mit einer Einführung versehen von Barclay Brown, New York.

⁶¹ Bernstein 101995/1976: 3.

ten aufzuwerfen: Die nötigen theoretischen und begrifflichen Grundlagen finden sich, erprobt und verbürgt, in jeder allgemeinen Musiklehre.⁶² Doch bei der Frage, wie sich dieses Instrumentarium anwenden lässt, tauchen bereits erste Probleme auf. Sie sollen Gegenstand dieses Kapitels sein.

4.1.1 Historizität

Zunächst einmal sind musikalische Begriffe, wie beispielsweise der des Rhythmus', in der Musikwissenschaft keineswegs so zweifelsfrei geklärt, wie man meinen könnte. Es ist nicht damit getan, 'Rhythmus' von seinen zahlreichen außermusikalischen Zuschreibungen zu differenzieren. Selbst innerhalb des musikalischen Kontextes ist es natürlich aufgrund des historisch bedingten Wandels der Bedeutungen vieler Begriffe problematisch, eindeutige Bestimmungen vorzunehmen. Das von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Stuttgart 1972), das fortlaufend aktualisiert wird, differenziert in dieser Hinsicht Begriffsdefinitionen für bestimmte Epochen der Musikgeschichte. Am Beispiel des Begriffs der Durchführung habe ich bereits weiter oben angedeutet, dass es erhebliche Unterschiede gibt, ob man sich mit diesem Begriff auf eine barocke Fuge oder einen Sonatenhauptsatz der Klassik bezieht.

Daran schließt sich außerdem das Problem an, dass zwischen jeglicher musikhistorischer Definition und meinen Anwendungsobjekten aus dem zeitgenössischen Theater zusätzlich ein z.T. erheblicher Zeitsprung besteht. Die Musikalisierung des zeitgenössischen Theaters bezieht sich, wie noch zu zeigen sein wird, oft genug auf traditionelle musikalische Prinzipien, so dass etwa eine ausschließlich der Musik des 20. Jahrhunderts entlehnte Terminologie zur Beschreibung völlig unzureichend wäre. Wie also ist diese Lücke zu füllen bzw. zu umgehen?

Das scheinbare Hindernis der historischen Bedingtheit musikalischer Fachbegriffe kann überwunden werden, wenn man Begriffe als 'termini technici' versteht, die auf allgemeine, unserer multistilistischen musikalischen Sozialisation entsprechende Kriterien jenseits historischer Einschränkungen verweisen. Zeitgenössische Theaterproduzenten und -rezipienten handeln vor dem Hintergrund eines Kanons musikalischen Vorwissens, der innerhalb fließender Grenzen eine große Bandbreite musikalischer Epochen und Stilistiken kennt, wieder erkennt und zur Anwendung bringt. Mehr oder weniger konkrete Einflüsse aus Barock, Klassik, Romantik, Pop, Rock, Jazz, Techno u.v.m. existieren in unterschiedlichen

⁶² Beispielsweise in: Grabner, Hermann 1991 (1959): *Allgemeine Musiklehre*. Kassel u.a. Hempel, Christoph 1997: *Neue allgemeine Musiklehre*. Mainz. / Kühn, Clemens 1981: *Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik*. Laaber.

Formen der Musikalisierung des Theaters als ein kaum auseinander dividierbares Nebeneinander.⁶³ Entscheidend ist also, im Unterschied zu einem streng historisch-musikwissenschaftlichen Vorgehen, dass *operative* nicht *normative* Begriffsbestimmungen vonnöten sind. Ein Begriff wie ‚Metrum‘ beispielsweise hat zwar in der Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts andere Bedeutungen als in der Romantik, kann aber auch übergeordnet kompositionstechnisch als ‚Pulsgeber‘ oder ‚rhythmisches Bezugsraster‘ verstanden werden. Dann ist er auch nicht mit normativem Reglement verknüpft, sondern analytisch funktional zu gebrauchen. Sollten bei der Musikalisierung explizit bestimmte musikalische Stilikonen oder Genres verwendet oder zitiert werden, ist es natürlich unabdingbar, sie im jeweiligen normativen terminologischen Rahmen zu betrachten. Der Analyse von Einar Schleefs Inszenierung *Ein Sportstück* (Wien 1998) vorgreifend, gebe ich folgendes Beispiel: Rekuriert der *Chor der Sportler* mit seinem Spiel deutlich auf militärisches Skandieren und rhythmisches Marschieren, so ist in diesem stilistischen Bezugsfeld eine gänzlich unregelmäßige Taktierung eine Abweichung von der Norm und sollte als solche gewertet und interpretiert werden.

4.1.2 Metaphorik

Versuchen, zwischen den verschiedenen Künsten Analogien aufzuzeigen, pflegen Vertreter der einzelnen Fachdisziplinen nicht selten mit Mißtrauen zu begegnen. Solches Mißtrauen erscheint in der Tat berechtigt, wenn die „wechselseitige Erhellung der Künste“ in unbesehen metaphorischem Sprachgebrauch sich erschöpft, wenn theoretische Begriffe der einen Kunst, wie schon oft geschehen, bedenkenlos auf eine andere übertragen werden. Allerdings wird niemand leugnen wollen, daß im Verlauf der Geschichte [...] wechselseitige Beziehungen zwischen den Künsten bestanden haben und daher Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis werden können. (Monika Schwarz)⁶⁴

Monika Schwarz problematisiert zurecht, dass Interdisziplinarität sich bisweilen nur in metaphorischen Kurzschlüssen ergeht und methodische Disziplinlosigkeit an den Tag legt. Es muss also erörtert werden, in wie weit es sich bei einer Anwendung musikalischer Begriffe auf theatrale Vorgänge um metaphorische Übertragungen handelt, und wenn ja, ob die

⁶³ Es sei in diesem Zusammenhang an Marianne Kestings Beobachtung erinnert, dass zeitgenössisches Theater sich häufig in seiner Musikalisierung an traditionellen Musikformen orientiert, also eher ins Repertoire zurückgreift, als sich mit dem jeweiligen Stand musikalischer Avantgarde auseinanderzusetzen. Es ist schon deshalb nötig, epochenübergreifend zu denken.

⁶⁴ Schwarz 1981: 7.

Begriffe solchen Übertragungen standhalten. Detlef Müller-Henning warnt z.B. mit Blick auf die Analogisierung von Dichtung und Musik:

Es [ist] schon von vornherein fragwürdig, inwieweit es überhaupt sinnvoll sein kann, einen Terminus aus der Musik auf die Dichtung zu übertragen. Denn die Sonatenform ist unlösbar mit der spezifischen Materialbeschaffenheit der Musik verbunden und verliert, sobald man sie mit einem anderen Material als dem der Töne zu realisieren versucht, vollkommen ihren Sinn, ihre Qualität, ihren strukturellen Zusammenhang, ja sogar ihre Funktion als äußere Formhülse, die zum Schluß als angeblich verbliebener gemeinsamer Nenner den Vergleich mit der Dichtung doch noch ermöglichen soll. (Detlef Müller-Henning in: Scher 1984: 314)

Dieses Zitat wirft für den vorliegenden Problemzusammenhang drei wesentliche Aspekte auf: die Frage nach der Übertragbarkeit musikalischer Begriffe, das Problem einer spezifischen Materialbeschaffenheit der Musik und die Schwierigkeiten im Umgang mit Formbegriffen.

Analogisierung zweier Künste

Wie sich die Literaturwissenschaftler und Komparatisten auch drehen und wenden: Sie alle trifft Müller-Hennings Vorwurf, ihre Bemühungen um die Analogien der Literatur zur Musik seien fragwürdig. Eine Untersuchung von Theater als Musik tut sich da aus einem einfachen Grund leichter: Theater ist wie Musik eine zeitgebundene, in flüchtiger Aufführung sich manifestierende Kunst. Beide lassen sich audiovisuell dokumentieren und schriftlich fixieren – wenn auch mit den bekannten Abstrichen an Genauigkeit und den erheblichen medialen Einschränkungen für den Rezipienten.⁶⁵ In ihrer Ausführung und Rezeption – das hat das eingangs erwähnte Beispiel des Instrumentalen Theaters Mauricio Kagels gezeigt – lässt sich bereits keine eindeutige Grenze mehr zwischen Musik und Theater ziehen. Ein weiteres Beispiel stellen viele Arbeiten von John Cage dar, wie sich z.B. an der Aufführung von *Water Music* beim Hamburger Musikfest am 22. September 2000 durch den Pianisten des *Ensemble Modern* Hermann Kretzschmar beobachten ließ. Die Theatralität des Vortrags war konstitutives Merkmal der Komposition, die v.a. auf Requisiten und mit ihnen auszuführenden Handlungen beruht: Ein Radio und eine Stoppuhr werden an- und ausgestellt, Wasserschalen umgeschüttet, Pfeifen geblasen, das Klavierinnere bearbeitet und mit Metallgegenständen und einem Kartenspiel präpariert. Auch der Frankfurter Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi bestätigt:

Tendenzen der Neuen Musik und des gegenwärtigen Theaters lassen etwa die kategorische Unterscheidung zwischen einer rein gesanglichen oder instrumentalen Aufführung von Musik und andererseits einer auf die Schauspielkunst beschränkten

⁶⁵ Mit dieser Thematik haben sich eingehend befasst: Lindemann, Rainer/Wandke, Christiane 1993: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Berlin.

Theatralität zweifelhaft erscheinen. Konzerte spielen immer wieder mit performativen Elementen, Theateraufführungen verweisen häufig auf ihren Konzertcharakter, als Zusammenklang von Stimmen, Musik und Geräuschen. (Primavesi 1999: 145)

Die Untersuchung der Musikalisierung des Theaters ist also keine metaphorische, sondern eine unmittelbar ‚wörtliche‘. Es geht in vorliegender Arbeit nicht um eine Analogisierung zweier Künste⁶⁶, sondern um die Neuschaffung einer analytischen Begrifflichkeit für musikalisiertes Theater, die sich auf erprobte Begriffe aus der Musik stützt. Die untersuchten Aufführungen oder Szenen werden also so weit wie möglich tatsächlich als Musik verstanden und gemessen an ihrer objektiven musikalischen Beschaffenheit untersucht.

Materialbeschaffenheit

*Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren. (Mauricio Kagel)*⁶⁷

Mit der eben vorgenommenen Einschränkung ‚so weit wie möglich‘ bleibt noch offen, wo die Grenzen eines solchen Verständnisses von Theater als Musik verlaufen. Es stellt sich deshalb, wieder mit Müller-Henning, die Frage nach der Materialbeschaffenheit musikalisierten Theaters. Betrifft die musikalische Analyse nur die Lautsphäre⁶⁸ einer Inszenierung und versteht man damit lediglich akustische Elemente als komponierbare Faktoren des Theaters, oder tragen auch visuelle, haptische oder gar olfaktorische Reize zur Gesamtkomposition einer Aufführung mit bei?

Eine Theateraufführung ist kein Hörspiel, und so wäre eine rein akustische Untersuchung eine sich selbst disqualifizierende Herangehensweise, da sie nicht einfach einen Teilaspekt fokussieren, sondern einen willkürlichen Schnitt in die komplexen Interdependenzen theatralischen Ausdrucks darstellen würde. Es lässt sich m. E. plausibel begründen, wie und warum visuelle Faktoren mit in eine musikalische Analyse einfließen können, wenn nicht müssen. Schon über das physikalisch unauflösbare

⁶⁶ Siehe dazu Kolago, Lech 1997: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Anif/Salzburg.

⁶⁷ Aus einem Interview mit Lothar Prox: „Musik und Regie: Mauricio Kagel“, in: Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar: *Mauricio Kagel. Das filmische Werk I. 1965-1985*. Amsterdam/Köln 1985, S. 163-172, hier S. 164.

⁶⁸ Lautsphäre wäre hier als relativ weit gefasster Begriff gemeint, etwa im Sinne R. Murray Schafers: „Durchweg werden wir in diesem Buch die Welt als makrokosmische musikalische Komposition behandeln. [...] Die Definition von Musik ist in den letzten Jahren radikal verändert worden. In einer der mehr zeitgenössischen Definitionen hat John Cage erklärt, Musik, das seien Töne, Töne um uns herum, ob wir uns in Konzertsälen befinden oder draußen stehen“ (Schafer 1988: 9f.).

Verknüpftsein von visuell wahrnehmbarer Bewegung und resultierendem hörbaren Laut kann man die erweiterte Anwendbarkeit der musikalischen Analyse begründen.⁶⁹ Nur in Extremfällen (d.h. jenseits der gegebenen Grenzen unserer akustischen und visuellen Wahrnehmungsfähigkeit) ist Laut ohne Bewegung, Bewegung ohne Laut denkbar.

Aber auch *innerhalb* unserer Wahrnehmungsgrenzen können wir optische Reize musikalisch wahrnehmen.⁷⁰ Das ist sogar die Grundvoraussetzung für das erfolgreiche Funktionieren einer wesentlichen Institution der westeuropäischen Kunstmusik: des Dirigenten. Am weitgehend geräuschlosen, aber umso bewegteren Wirken des Dirigenten zeigt sich unmittelbar, dass dem Element der Bewegung musikalischer Ausdruck innewohnt. Gerade die Unmittelbarkeit, mit der sich auch im strengen Sinne nicht primär akustische Vorgänge v.a. rhythmisch analysieren lassen, macht die Auffassung dieser Vorgänge als Musik sinnvoll. Dazu bietet sich ein kurzer Seitenblick in ein ganz anderes Fachgebiet an: Dass sich Rhythmus in der Bewegung auf vielfache Art und Weise zeigt, beschreibt der Sportwissenschaftler Hartmut Baumann in seinem Aufsatz „Externe Bewertung rhythmischer Bewegungsabläufe durch Beobachtung“ (1992). Natürlich ist die Zielsetzung dieser Untersuchung eine ganz andere als die meine. Die vier folgenden Kriterien (oder Komponenten) von Bewegungsrhythmus, die Baumann differenziert, sind aber ohne weiteres auf theatrale Bewegungen anwendbar. Rhythmus manifestiert sich nach Baumann:

a) in der Zeit (z.B. Verlangsamung, Beschleunigung), b) in der Kraft (z.B. Anspannung, Abspannung), c) in der Form (z.B. Beugung, Streckung, Drehung und Zwischenformen), d) im Raum (z.B. Bewegungsausdehnung: eng, weit, tief, hoch; Bewegungsrichtung: vorwärts, rückwärts, links, rechts, gerade, rund, u.a.) (Baumann 1992: 141)

In diesem Sinne lassen sich dann nicht nur „Schauspieler als musikalische Körper“⁷¹ beschreiben, sondern auch Elemente der Ausstattung und vor

⁶⁹ Mauricio Kagel ergänzt diese These durch die Bedeutung, die er der Bewegung für die musikalische Komposition beimisst: „Kinesis ist das grundlegende Element des instrumentalen Theaters und wird entsprechend in der musikalischen Komposition berücksichtigt: die Bewegung auf der Bühne wird wesentliches Merkmal der Unterscheidung vom statischen Charakter einer normalen musikalischen Aufführung. Die Einbeziehung der Bewegung ist auch als eine Form der Verknüpfung vom musikalischen mit dem wirklichen Raum zu betrachten“ (Kagel zit. in: Sarkisjan 1994: 397).

⁷⁰ Ich erinnere an Arnold Schönbergs These, dass es „mit manchen anderen Materialien unter gewissen Voraussetzungen auch möglich sein [müßte], solche [musikalische, A.d.V.] Wirkungen hervorzurufen; wenn man sie nämlich so behandelte wie die Töne“ (Schönberg 1980/1928: 131).

⁷¹ So der Titel der Internationalen Sommerakademie der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 1998: *Der Schauspieler als musikalischer Körper*, 4 – 15. August 1998, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main.

allem des Lichts können durch Bewegung, Veränderung und Impulsgebung musikalisch-rhythmische Funktion übernehmen, d.h., dass „Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne; daß mit ihnen Musik gemacht wird. Daß aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik“⁷² (Schönberg 1980/1928: 134). Der Beleuchtungsmeister der Staatstheater Stuttgart Hanns-Joachim Haas bestätigt dies aus seiner Erfahrung mit Robert Wilson:

Das war und ist für mich das Faszinierende, daß das zunächst rein Optische musikalische Wirkungen erzeugt. Die Szene ist nicht ein einziges Mal unmusikalisch. Der Raum verändert sich in seiner Lichtgestalt zur Musik. [...] Nur Wilson kommt unmittelbar über das Optische zu dieser Musikalität. Er behandelt das Licht musikalisch. (Haas 1987: 23)

Bewegliche Elemente des Bühnenbildes oder der Wechsel von Kostümen können tektonisch auf die Zeitgestaltung der Inszenierung einwirken. Unterschieden werden muss diese musikalische Auffassung der optischen Elemente allerdings vom in der Bildenden Kunst verbreiteten Sprechen vom ‚Rhythmus eines Bildes‘, das primär metaphorisch zu verstehen ist. Die zahlreichen Beziehungen zwischen Musik und Bildender Kunst⁷³ bleiben in vorliegender Arbeit weitestgehend unberücksichtigt, da sie der grundsätzlichen heuristischen Entscheidung zuwiderlaufen, Musik und

⁷² Die Theorie einer Farblichtmusik, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang synästhetischer Konzepte aufkam, verstand Licht ebenfalls als kompositionsfähiges Material, entwickelte aber größtenteils zu spezielle musiktheoretische Bedingungen (etwa einen Farbquintenzirkel, siehe Kienscherf 1995: 185), als dass sie für eine analytische Nutzung in Bezug auf das heutige Theater geeignet wäre. Schönberg hingegen verwehrte sich gegen allzu eindeutige Analogiesetzungen von Ton und Licht(farbe), bezog Licht aber explizit in das komponierte Zusammenwirken der Künste mit ein. So beruht eine Szene seiner Oper *Die Glückliche Hand* maßgeblich auf Lichtveränderungen, die in der Partitur präzise notiert und beschrieben sind:

„Gleichzeitig mit diesem Crescendo des Windes geht ein Crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht (von oben aus), das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmisch, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt und von allen Seiten auf die zweite Grotte geworfen wird“ (Schönberg 1926: 17).

Eine ausführliche Darstellung der Farblichtmusik bietet Barbara Kienscherf: *Das Auge hört mit. Die Idee einer Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*. Dissertation an der Universität Münster 1995.

⁷³ Siehe dazu z.B. den Ausstellungskatalog *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur. Stuttgart 1985.

Theater aufgrund der Gemeinsamkeit ihrer festgelegten ästhetischen Strukturierung von Zeit analytisch analog zu behandeln.⁷⁴

Geruch und Haptik scheiden als ‚Stimmen‘ der Partitur einer Inszenierung meist aus. Sie sind in aller Regel von zu geringer oder zu privater Relevanz für den ästhetischen Eindruck des Zuschauers. Auch hier mag es allerdings Ausnahmen geben: Würde man beispielsweise die Ausstellung *Dialog im Dunkeln*⁷⁵, bei der man durch eine Reihe völlig verdunkelter Räume geführt wird und am Ende in einer ebenfalls völlig dunklen Bar noch ein Getränk bestellen kann, als theatrale Performance interpretieren, bekämen Geruchs-, Geschmacks- und Tasteindrücke neben den intensivierten Höreindrücken möglicherweise auch quasimusikalische Bedeutung.

Formbegriffe

Einer ausführlichen Betrachtung der musikalischen Form als Spielfeld musikalischer Gestaltung bei Christoph Marthaler vorausgreifend, gilt es eine grundsätzliche Differenzierung vorzunehmen. Die Frage nach der musikalischen Form zerfällt in zwei deutlich zu unterscheidende Aspekte: Hermann Erpfs Definition, („Die Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne“⁷⁶) gestattet auch eine Abgrenzung der „*Allgemeinen Theorie der Form* von der *Speziellen Formenlehre*. Jene stellt sich die Frage nach den überhaupt möglichen Beziehungen zwischen Tönen, diese beschäftigt sich mit fertig vorliegenden, historisch gegebenen Formen“ (Erpf 1967: 14). An zwei Beispielen lässt sich deutlich machen, warum ich es für angebracht halte, musikalisiertes Theater zwar unter musikformalen Gesichtspunkten zu betrachten, aber dabei auf einen Abgleich mit der speziellen Formenlehre zu verzichten.

C. Bernd Suchers Gebrauch des Begriffs der Durchführung⁷⁷ hat bereits gezeigt, was die Kritik Detlef Müller-Hennings bestätigt: Formbegriffe aus der Musik erfordern bei der Anwendung auf andere ästhetische Zusammenhänge äußerste Vorsicht. Ich will dies anhand eines weiteren Zitats

⁷⁴ Bei Alphonse Appia findet sich der Aspekt des zeitlichen Vollzugs des Visuellen auf dem Theater, der erst die Analogie etwa von Bühnenbeleuchtung und Musik möglich macht, in etwas verklärendem Gestus so beschrieben: „Was in der Partitur die Musik, das ist im Reich der Darstellung das Licht [...]. Auch ist beiden Elementen jene überaus lenksame, weiche Flüssigkeit zu eigen, durch welche sie imstande sind, alle Ausdrucksgrade, vom bloßen Vorhandensein bis zur überströmendsten Intensität, zu durchheilen“ (Appia 1899: 81f.).

⁷⁵ *Dialog im Dunkeln*. Eine Ausstellung zur Entdeckung des Unsichtbaren. Seit 1. April 2000 in Hamburg, Speicherstadt. www.dialog-im-dunkeln.de.

⁷⁶ Am Ende seines Buches präzisiert Erpf diese Definition: „Die Form eines Musikwerkes ist die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne“ (Erpf 1967: 213).

⁷⁷ Siehe Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen*.

unterstreichen. Jens Jessen schreibt in seiner Rezension von Christoph Marthalers *Drei Schwestern* (Berlin 1997):

Musik ist überhaupt, worauf Marthaler hinauswill. Er präpariert Ketten von Motiven heraus, die er unablässig wiederholt, verschränkt, umkehrt, zu Rondos, Variationen, Sonatensätzen montiert. Er unterlegt die Sätze und Gesten der Schauspieler auch gerne mit wirklicher Musik; aber diese Musik ist nur eine Begleitung wie der barocke Basso continuo, und alles zusammen bildet weniger eine Oper als eine Symphonie ohne Bedeutung und Handlung. (Jessen 1997)

Jessen bringt hier eine Vielzahl von Begriffen in Spiel, die jenseits ihres spezifisch musikhistorischen Kontexts wenig aussagekräftig sind. Setzt man sie unreflektiert mit den szenischen Erfindungen Marthalers gleich, so geschieht dies auf Kosten sowohl der Begriffe als auch dessen, was sie bezeichnen sollen. Der gemeinsame Nenner von einer Marthaler-Szene und einem Sonatensatz ist sehr klein, die terminologische Verwirrung hingegen beträchtlich. Allein schon *innerhalb* der formschematischen Verweise neigt Jessen zur Beliebigkeit, wenn er barocken Basso continuo und klassische Symphonie über alle Stil- und Epochengrenzen hinweg zusammenzwingt.

Wenn überhaupt, sind Begriffe von Formschemata nur mit bestimmten Einschränkungen zu verwenden. Sofern also ein theatraler Vorgang nicht explizit einem tradierten musikalischen Formverlauf nachempfunden ist, etwa tatsächlich versucht, das Regelwerk der Fuge ins Szenische zu übersetzen, halte ich es für angebracht, historisch eindeutig geprägte Begriffe v.a. aus der Formen- und Harmonielehre zu vermeiden. Das bedeutet natürlich nicht, dass allgemein die Untersuchung der Form keine Rolle in der musikalischen Analyse spielen soll, nur die Analogisierung mit *Formen* mit einem festgelegten normativen Profil ist nicht sinnvoll. Hier besteht auch durchaus eine Parallele zu den Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik: Die Musik des 20. Jahrhunderts hat sich in zunehmenden Maße von traditionellen Formschemata verabschiedet und diese auch nicht durch neue verbindliche Formen abgelöst: „Eine [...] Formenlehre ist für verschiedene Epochen in unterschiedlichem Maße sinnvoll. Unsere zeitgenössische Konzertmusik etwa kennt keine verbindlichen Formenmodelle, eine normative Formenlehre für die Gegenwart ist nicht möglich“ (Möllers 1981a: 130).

Christian Möllers weist aber auf allgemeine musikalische Formmerkmale hin. Jedes Musikstück verläuft in einer Form, die bestimmt sein kann durch Kategorien wie: Entwicklung, Höhenpunkte, Zäsuren, Kontraste, Wiederholungen etc. Diese Formbeziehungen können im Einzelfall so explizit und so umfassend auf ein traditionelles Formschema rückbezogen sein, dass der entsprechende Begriff eine sinnvoll Verwendung erfahren würde. In aller Regel aber meinen Begriffe der Formenlehre konventionali-

sierte Muster, die meist an Stile oder Epochen gebunden sind und in ihrer spezifisch musikalischen Normativität im zeitgenössischen Theater nicht zur Anwendung kommen.⁷⁸

Problematisch scheinen mir ebenfalls musikalische Begriffe, die zwar keine Formschemata beschreiben, aber in ihrer Bedeutung unübertragbar an tonale Beziehungen gebunden sind. So könnte man auf den ersten Blick die mehrfach um 90° gedrehten Bewegungsszenarien in Robert Wilsons *Hamletmaschine* (Hamburg 1986) als eine Art ‚Spiegelung‘ oder ‚Krebs‘ beschreiben; beides sind jedoch kompositorische Verfahren, die melodische Motive nach festgelegten Regeln verändern und die ohne die Materialität festgelegter Tonhöhen ihre ursprüngliche Bedeutung fast völlig verlieren.

4.1.3 Hierarchie

Am Beispiel der musikalischen Form ist deutlich geworden, dass nicht alle Aspekte der Musiklehre gleichermaßen für die Aufführungsanalyse anwendbar bzw. aussagekräftig sind. Diese Überlegung führt dazu, anhand der Begriffspalette der Musiklehre Prioritäten für die Analyse zu setzen. Das lässt sich an einem Schaubild zu den Grundlagen der Musiklehre veranschaulichen (siehe Abb. 1). Der musikalische Ton⁷⁹ ist hinreichend durch vier Parameter definiert: Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe.⁸⁰ Aus diesen Eigenschaften leiten sich Aspekte der Melodik und Harmonik, der Rhythmik, der Dynamik und der Instrumentation ab.

Die *Tondauer* und daraus abgeleitet der Rhythmus, stellt sicher das unmittelbar einleuchtendste Kriterium dar. Gleichzeitig gehört er auch zu den meist verwendeten Begriffen und ist zum Allgemeinplatz für alle möglichen Theaterphänomene geworden. Hier scheint mir eine Rückführung des Begriffs auf seine musikalischen Inhalte besonders wichtig (siehe Kapitel III.2). Sowohl für die Musik als auch für jede Theateraufführung ist die Frage nach der Gestaltung von Zeit von zentraler Bedeutung. Der herausragende Stellenwert, den das Timing⁸¹, also die bewusste Zeitgestaltung auf der Theater- oder Konzertbühne hat, macht noch einmal deutlich, wie verwandt die „Schwesterkünste“ (Maria Krebs in: Ebert

⁷⁸ Eine eingehende Beschäftigung mit musikalischer Form im musikalisierten Theater findet sich in den Kapiteln III.1.3.3 *Form* und III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in „Die Spezialisten“*.

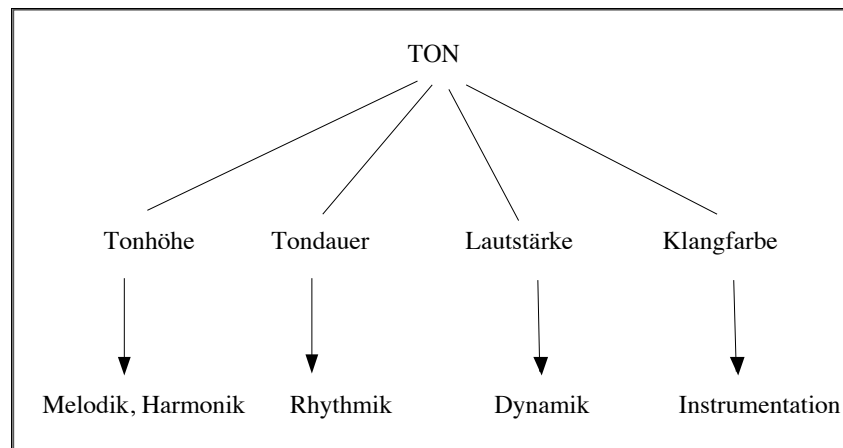
⁷⁹ Es ist hier und im Folgenden immer vom *musikalischen* Ton die Rede. In der Definition der Physik wäre der musikalische Ton bereits ein Klang, d.h. eine Zusammensetzung mehrerer (Sinus-)Töne. Siehe dazu Reinecke 1966: 488ff.

⁸⁰ Siehe auch Erpf 1967: 173ff. und Löffler, W. 1998: 88ff.

⁸¹ Vom englischen *timing* = *Wahl des richtigen Zeitpunkts*, Pons Globalwörterbuch Englisch – Deutsch, Stuttgart 1983.

21985/1981: 293) sind und warum sich alle theatralen Vorgänge (auch) als Rhythmus auffassen lassen.

Abbildung 1: Die Eigenschaften des musikalischen Tons



Sucht man in der Musiklehre nach einer pragmatischen, sachlich richtigen und die musikalischen Epochen und Stilrichtungen überspannenden Definition von ‚Rhythmus‘, so bietet sich notwendigerweise nur eine sehr allgemeine Auffassung an, die aber dennoch präziser ist, als etwa die ständig changierenden Ausprägungen des Begriffs bei Patrice Pavis, von denen ich gesprochen habe:

Rhythmisch nennt man heute fast alles, was die temporale Struktur der Musik betrifft, unbesehen, ob darin Ordnung oder Zufall waltet, ob es sich dabei um das Verhältnis kleiner oder großer Einheiten handelt. (Seidel 1975: 13)

Wichtig scheint mir an dieser Bestimmung vor allem zu sein, dass sie mit der Alltagssprachlichen Zuordnung aufräumt, Rhythmus sei immer ein sich wiederholendes Muster. Der Irrtum könnte nicht größer sein. Schon zwei einzelne Töne oder Schläge stehen, wenn sie nacheinander und nicht gleichzeitig gespielt werden, in einer rhythmischen Beziehung zu einander.⁸² Das, was in Alltagssprache und insbesondere in Bezug auf populäre

⁸² Olivier Messiaen beschreibt das, etwas poetischer, so: „Stellen wir uns einen einzigen Schlag im ganzen Universum vor. Einen Schlag: Ewigkeit vorher, Ewigkeit nachher. Ein Vorher, ein Nachher: das ist die Geburt der Zeit. Stellen wir uns einen zweiten Schlag vor, bald danach. Da jeder Schlag sich um die Stille verlängert, die ihm folgt, wird der zweite Schlag länger als der erste sein. Andere Zahl, andere Dauer: das ist die Geburt des Rhythmus“ (Messiaen, zit. in: de la Motte 1997: 81).

Musik als ‚Rhythmus‘ bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit eine rhythmische Besonderheit: ein in kurzen Perioden angelegtes Muster oder Pattern.

Immer dann, wenn durch rhythmische Periodizität oder Gleichförmigkeit mindestens eines musikalischen Elements ein erkennbares Muster entsteht, das sich in überschaubaren Einheiten behauptet, erkennt man eine rhythmische Struktur als alltagssprachlich ‚rhythmisch‘ an. Aber auch einer frei dahin fließenden Melodie wohnt ein Rhythmus inne, nur eben nicht in erkennbar periodischen Formen. Weitere Abgrenzungen eines musikalischen Rhythmusbegriffs von einem alltagssprachlichen werden noch vorzunehmen sein. Als Richtlinie lässt sich für die terminologischen Absichten der Arbeit sinnvollerweise ein (wenn auch bedingt subjektives) Kriterium einführen, das einer zu breiten Definition von Rhythmus („alles, was die temporale Struktur der Musik betrifft“, ebd.) entgegenwirkt. Es wäre dann von einer Rhythmisierung einer Szene, eines Textes zu sprechen,

wo Rhythmus nicht nur das Prinzip [d.h. die musikalische Gesetzmäßigkeit, A.d.V.], sondern zudem auch eine Manifestation des Prinzips bezeichnet, in der Regel diejenige, deren rhythmische Qualität besonders hoch und sinnfällig ist. (Seidel 1998: 259)

Diese Bestimmung möchte ich auch auf andere musikalische Parameter übertragen. Sie ist kennzeichnend für meine heuristische Vorentscheidung, nur das zu untersuchen, was als Manifestation musikalischer Kriterien von analytischem Interesse ist. In diesem Sinne hatte ich weiter oben auch die übergeordnete Frage nach Kriterien für musikalisches Inszenieren unter dem Aspekt der Manifestation, der Sinnfälligkeit musikalischer Prinzipien zu beantworten versucht.

Ulrich Kühn meldet einige Bedenken an, wenn es um die Übertragung der genannten musikalischen Parameter etwa auf das Sprechen auf der Bühne geht:

Die Rede von der Musik des Sprechens ist historisch gedeckt; ob sie auch systematisch sinnvoll wäre, bleibt fraglich. Zwar läßt sich argumentieren, daß einige Parameter der musikalischen Terminologie sich auf akustische, an Raum und zeitlichen Verlauf gebundene Phänomene der Sprechstimme beziehen lassen (Tonhöhe, Lautstärke, Dynamik, Rhythmus). Doch umstandslos übertragbar sind diese Kategorien zweifellos nicht, und wo sie, wie im Falle des Rhythmus, der Prosodie oder der Deklamation in den unterschiedlichen Disziplinen verschieden konnotiert sind, gestaltet sich die Lage nochmals komplizierter. (Kühn, U. 1999: 186)

Ich teile diese Bedenken nicht, und der Aufbau der vorliegenden Arbeit soll auch erkennen lassen, dass musikalische Parameter hier eben nicht „umstandslos“ übertragen, sondern sorgfältig reflektiert werden, bevor sie zur Anwendung auf theatrale Vorgänge kommen. Die Struktur der Arbeit ist von folgenden Überlegungen gekennzeichnet: Beim Blick ins Inhalts-

verzeichnis fällt auf, dass – ausgehend von den Parametern *Tonhöhe und -stärke* – Ton, Melodie und selbst Satzlehre als Kriterien für eine Aufführungsanalyse zum Tragen kommen (Kapitel III.1.3, III.4 Akt III), die Harmonielehre aber *keine* Berücksichtigung findet. Auch das übergeordnete Kriterium der Dynamik wird, im Gegensatz zu Rhythmus und Instrumentation, nicht eingehender betrachtet. Die Bedeutung beider, Harmonik und Dynamik, für die Musik ist unbestritten. Die Harmonik setzt jedoch als elementaren Baustein ihrer Lehre Töne mit definierbarer Tonhöhe fest. Nur im Zusammenhang mit Tonleitern, Grundtönen und Akkorden, also in einem streng musikimmanenten Kontext, sind die vielen differenzierten Regeln und Analysen melodisch-harmonischer Verläufe sinnvoll und aussagekräftig. Auf dem Theater, wo uns mit Ausnahme von Schauspielmusik und Bühnengesang klare Tonhöhen fehlen, ist der metaphorische Spagat, den man veranstalten müsste, um über gestische, sprachliche oder allgemein szenische Vorgänge in einem der Harmonielehre entlehnten Vokabular sprechen zu können, m. E. zu groß. Die Abstraktionsebene, auf der ein *tertium comparationis* für den metaphorischen Gebrauch etwa des Begriffs ‚verminderter Akkord‘ zu finden wäre, ist zu entlegen und zu pauschal, als dass hier ein Aussagewert zu erhoffen wäre. Auch das alltagssprachlich vertrautere Gegensatzpaar dissonant/konsonant bliebe in Bezug auf die meisten theatralen Vorgänge vage und wenig beschreibungsmächtig.

Wo immer hingegen Harmonik durch den Einsatz von Schauspielmusik eine Rolle spielt, wird sie zu einem wichtigen analytischen Kriterium. Sich verändernde harmonische Zentren können eine Theateraufführung gliedern und dynamisieren. Betrachtet man etwa Robert Wilsons Zusammenarbeit mit Philip Glass, so spielen für die musikalische Partitur etwa von *Einstein in the Beach* melodische Entwicklungen eine weit weniger gewichtige Rolle, als die Setzung (und Wiederaufhebung) harmonischer und rhythmischer Gravitationszentren. Da mein Erkenntnisinteresse auf andere, weniger offensichtliche und weniger erforschte Aspekte der Musikalisierung im Theater zielt, klammere ich solche Beispiele, in denen Schauspiel- oder Bühnenmusik einen wesentlichen Anteil an der Musikalisierung hat, jedoch weitgehend aus.

Bei der Dynamik begründet sich der Verzicht auf eine gesonderte Beschäftigung genau umgekehrt. Die Einteilung relativer Lautstärken für musikalische Ereignisse, die, dem Italienischen entlehnt, mit Symbolen wie *f* für *forte* (laut) oder *pp* für *pianissimo* (sehr leise) arbeitet, ist beispielsweise problemlos auf viele theatrale Vorgänge (und nicht nur auditive) übertragbar: Die Übertragungsleistung ist zu banal, als dass sie einer eingehenden Untersuchung bedürfte. In der konkreten musikalischen Aufführungsanalyse hingegen spielen die Dynamik und die aus ihr zu gewin-

nenden Erkenntnisse selbstverständlich eine wichtige Rolle, da sie untrennbar mit allen anderen musikalischen Kriterien verbunden sind.

Aus der vierten Eigenschaft des musikalischen Tones, der Klangfarbe, leitet sich schließlich die Frage nach der Instrumentation ab, die mir vor allem bei den Untersuchungen von Stimmen und Stimmgruppen auf der Bühne von Bedeutung scheint. In Inszenierungen von Robert Wilson z.B., in denen meist alle Schauspieler über Mikroport verstärkt sprechen, ist dies nicht zuletzt eine Entscheidung für eine bestimmte andere Klangfarbe, die es zu untersuchen gilt.

Es wäre mühsam und zudem unsinnig, jeden einzelnen musikalischen Parameter, von der hierarchischen Kette Ton – Motiv – Melodie – Satz bis zu den übergeordneten Aspekten Rhythmus, Klangfarbe und Form, für das Theater neu durchzudeklinieren. Die Systematik der Terminologie sollte im Hinterkopf behalten werden; im Vordergrund aber stehen die Beobachtungen am chorischen Theater, besonders anhand den Arbeiten von Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilsons. An keinem der drei will ich *alle* musikalischen Aspekte auswerten, sondern bestimmte Parameter herausheben, die mir besonders relevant erscheinen. Der Mahnung des Musikwissenschaftlers Harry Goldschmidt eingedenk, dass „partielles Verstehen [auf keinen Fall] als vollwertiges Substrat konkreten Verstehens ausgegeben werden, noch durch bloße Summierung dahin gelangen [kann]“ (Goldschmidt 1973: 70), werde ich nicht versuchen, trennscharf einzelne musikalische Aspekte aus- oder einzuschließen, sondern nur bestimmten Dominanzen bei den gewählten Beispielen durch Fokussierung in der musikalischen Analyse Rechnung zu tragen.

Insgesamt scheint mir also ein methodischer Dreischritt sinnvoll zu sein: Unter Rückbezug auf einschlägige Musiklehren werden – ausgehend von Befunden beim gegenwärtigen chorischen Theater – Kategorien und Parameter, Begriffe und ihre hierarchischen Bezüge auf ihre Anwendbarkeit für die Belange der Aufführungsanalyse ermittelt. Ziel ist es dabei, ein offenes, nicht normatives Begriffssystem zu entwickeln, das eine allgemeine Beschreibungsgrundlage auch für andere Theaterformen liefert.⁸³ Durch die Entwicklung und Anwendung dieser Terminologie am Beispiel von chorischen Inszenierungen soll unmittelbar der Erkenntniszugewinn dieses Verfahrens evident gemacht werden. Zu wünschen wäre, dass es über eine Sensibilisierung des professionellen oder nicht-professionellen Theaterzuschauers für die Musikalität von Inszenierungen hinaus gelingt, immer wieder auch ins Wesen der inszenatorischen Handschrift einiger Regisseure vorzudringen.

⁸³ Ähnlich äußert sich Hans-Thies Lehmann mit seiner Forderung, Aufgabe der Theorie sei es, „das Gewordene auf Begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren“ (Lehmann 1999a: 26f.).

4.1.4 Systematik

Die Arbeit verfolgt neben einem deskriptiven auch einen systematischen Ansatz: eine umfassende Begrifflichkeit für die Beschreibung und Analyse musikalischen Inszenierens als besonders nützlichen Heurismus zu entwickeln. Dabei soll den Zusammenhängen und Hierarchien der musiktheoretischen Terminologie entsprochen werden, um so transparent zu machen, wie sich musikalisches Inszenieren manifestiert und auf welchen Ebenen man sich in seiner Beschreibung und Analyse bewegt. Um die Lesbarkeit der Arbeit dabei nicht aus dem Blick zu verlieren, problematisiere ich die einzelnen musikalischen Parameter möglichst am Beispiel einzelner Inszenierungen. Dabei können sicher nicht stets alle Aspekte der Musikalisierung in den Blick genommen werden, so dass z.B. der Fokus auf die motivische Arbeit bei Christoph Marthaler bestimmte rhythmische Fragen außer acht lässt. Es soll jedoch nicht darum gehen, sich bestimmte Beispiele nur der musikalischen Systematik zuliebe ‚zurecht zu schauen‘, sondern das vorab betrachtete Material unter sinnvollen Fokussierungen in einer bestimmten Reihenfolge zu präsentieren. Dabei wird bewusst der angestrebten strukturellen Klarheit der Vorzug vor einer phänomenologischen Vollständigkeit gegeben.

Die Abfolge der musikterminologischen Aspekte folgt im Wesentlichen einer Beobachtungsrichtung von der Mikro- zur Makrostruktur, muss aber zwangsläufig gelegentlich zu übergeordneten Betrachtungsebenen ausbrechen. Ausgehend vom musikalischen Ton als kleinstem musikalischen Bauelement (siehe Abb. 1) schließen sich Fragen nach spezifischen Folgen mehrerer Töne (Motive), semantisierten Tonfolgen (Leitmotive), und längeren Tonfolgen (Phrase/Melodie/Thema), Sprachmelodie und Melodiekontur an, die im Kapitel über Christoph Marthaler erörtert werden sollen. Jede Folge von Tönen (also entsprechend: von kleinsten theatralen Ereignissen) kann dabei von einem oder mehreren der vier Parameter des Tons dominiert werden, so dass sie primär unter melodischen, rhythmischen, dynamischen oder klangfarblichen Aspekten betrachtet werden kann. Eine ‚saubere‘ Trennung dieser Aspekte für eine modellhafte Betrachtung der Inszenierungen unter je einem Schwerpunkt ist dabei nicht nur unmöglich, sondern würde auch fälschlicherweise suggerieren, (Theater-)Musik ließe sich überhaupt gänzlich in ihre Parameter aufspalten, ohne dabei grundsätzlich ihr Wesen zu verändern. Dennoch unternimmt vorliegende Arbeit fokussierende Reflexionen immer dort, wo bestimmte Parameter am vorranglichsten betrachtet werden wollen, wo Inszenierung und Handschrift des jeweiligen Regisseurs die Fokussierung nahe legen.

Die motivischen bzw. thematischen Einheiten sind vorherrschende Konstituenten musikalischer Form, die sich u.a. in Beziehungen wie Wiederholung oder Kontrast manifestiert. Gerade bei Marthaler stößt man auf

musikalische Form als eine zentral gestaltete Kategorie, die daher auch am Beispiel seiner Inszenierungen eingeführt werden soll.

Die durch die Toneigenschaften Dauer und Lautstärke aufgeworfenen Aspekte lassen sich, wie sich zeigen wird, besonders schlüssig am Beispiel der Inszenierungen von Einar Schleef untersuchen: Rhythmus und Dynamik bestimmen und dominieren Schleefs Theater der Extreme. Musikalische Unterbegriffe des Rhythmus' wie Metrum, Tempo, Takt kommen hier ebenso zur Anwendung wie Aspekte der Phrasierung und Artikulation, die im Zwischenbereich von Rhythmus und Dynamik angesiedelt sind. Das Zusammenspiel von Tondauer und Lautstärke nämlich ergibt Akzente, Betonungen, abgehacktes (staccato) oder fließendes (legato) Sprechen – musikalische Spielarten, die Schleef in besonderem Maße zu nutzen weiß.

Das den systematischen Teil abschließende kürzere Kapitel über Robert Wilson beleuchtet herausgehoben den Aspekt der Klangfarbe (die vierte Eigenschaft des musikalischen Tons) und des Zusammenspiels musikalischer 'Stimmen' im Sinne von individuellen Ausdrucksspuren. Am Beispiel seiner Arbeiten können so satztechnische bzw. auf das Arrangement bezogene Fragenstellungen der Mehrstimmigkeit aufgegriffen werden. Es ist mit *Musikalischer Satz, Arrangement und Klangfarbe im Theater Robert Wilsons* überschrieben und ergänzt vorwiegend die Aspekte musikalischen Inszenierens, die in den vorhergehenden Kapiteln so nicht hätten dargestellt werden können, da sie in der Spezifik Wilsonschen Inszenierens eine ganz eigene Ausprägung erfahren.

Abschließend scheint mir eine thematische Eingrenzung nötig zu sein: Zweifellos ist die menschliche Stimme auf der Bühne auf das Engste mit der Musikalität der Inszenierung verknüpft, auch wenn der (theater-) wissenschaftliche Diskurs zur Stimme eher anthropologische, historische, rhetorische oder physiologisch/psychologische Aspekte betont und untersucht.⁸⁴ Zurecht jedoch mahnt Roland Barthes:

⁸⁴ Siehe u.a.: Barthes, Roland 1990a (1972): „Die Rauheit der Stimme (La grain de la voix)“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (L'obvie et l'obtus)*. Frankfurt am Main (Paris), S. 269-279. / Böhme, Gerhard: Methoden zur Untersuchung der Sprache, des Sprechens und der Stimme. Stuttgart u.a. 1978. / Finter, Helga 1982: „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“, in: Theater heute Nr. 1, 1982, S. 45-51. / Finter, Helga 1984: „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentalthheater“, in: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität, Bd. 3. Tübingen, S. 1007-1021. / Finter, Helga 1998: „Das Reale, der Körper und die soufflierten Stimmen: Artaud heute“, in: Forum Modernes Theater Band 13, 1/1998, S. 3-17. / Fischer, Peter-Michael 1993: Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung. Stuttgart u.a. / Göttert, Karl-Heinz 1998: Geschichte der Stimme. München. / Krämer, Sybille 1998: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität“, in: Paragrana Bd. 7, 1/1998, S. 33-57. / Kolesch, Doris 1999b: „Listen to the radio: Artauds Radio-Stimme(n)“, in: Forum Modernes Theater Bd. 14, 2/1999, S. 115-143. / Kühn, Ulrich

Die menschliche Stimme ist tatsächlich der privilegierte (eidetische) Ort des Unterschieds: ein Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt (Physiologie, Geschichte, Ästhetik, Psychoanalyse), die der Stimme gerecht wird. (Barthes 1990b/1979: 280)

So sind vor allem Beiträge zur Stimme von Gewinn, die ‚nur‘ die in ihrer Komplexität nicht vollständig greifbare Aspektvielfalt der Bühnenstimme auffächern. Patrick Primavesi hat beispielsweise mit seinem Beitrag zur Stimme auf der Bühne⁸⁵ dabei nicht nur das Thema umfassend eingekreist, sondern zugleich aufgezeigt, dass die Stimme trotz ihrer semantischen und parasemantischen Vielschichtigkeit nicht notwendigerweise zur Mystifizierung und methodischen Unklarheit bei ihrer Beschreibung herausfordert. Mit anderen Worten: Die Stimme ist unter genau reflektierter Perspektive eine durchaus produktiv beschreibbare und analysierbare Größe theatraler Darstellung und nicht etwas per se Unbegreifliches und Numinoses: „Hinter der Stimme ist nichts, was nicht in sie hineingelegt, ihr antrainiert oder auf die eine oder andere Weise manipuliert worden wäre. Jedenfalls kommt sie nicht aus der ‚innersten‘ Seele, auch wenn durchschnittliches (Musik-) Theater diese Illusion weiter verkauft“ (Primavesi 1999: 171f.).

Die Stimme ist zwar keine musikwissenschaftliche Kategorie im Sinne der in meiner Arbeit verfolgten Systematik⁸⁶; sie spielt aber für etliche der zu behandelnden Parameter eine elementare Rolle, zumal als das im Theater bevorzugt ausführende ‚Instrument‘, als sein klangfarbenreichstes Ausdrucksmittel, als durch Artikulation und Atem stets explizit rhythmisch relevanter Darstellungsapparat. Unter diesen und anderen Aspekten wird sie wiederkehrend in die Betrachtungen miteinbezogen und mitreflektiert.

4.2 Notation

Wie für jede Aufführungsanalyse ist es auch für die Bestimmung ihrer musikalischen Kriterien unabdingbar, sich mit Formen der Verschriftli-

1999: „Das Pathos der Stimme: Inventionen über den historischen Primat der Stimme auf der Bühne“, in: Forum Modernes Theater Bd. 14, 2/1999, S. 173-196. / Martin, Jacqueline 1991: *Voice in Modern Theatre*. London/New York. / Meyer, Petra Maria 1993: *Die Stimme und ihre Schrift: die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien. / Peters, Wilhelm 1995: *Das Schauspiel der Stimme*. Magisterarbeit an der Universität FU Berlin. / Stüben, Werner 1976: *Die Phänomenologie der Stimme*. München. / Turner, J. Clifford 41993 (1950): *Voice & Speech in the Theatre*. London.

⁸⁵ Primavesi, Patrick 1999: „Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß“, in: Forum Modernes Theater Bd. 14, 2/1999, S. 144-172.

⁸⁶ Sie ist, leider, auch ein Stiefkind der Musikwissenschaft insgesamt, wo bisher vorwiegend technisch-funktionale Aspekte der Stimme untersucht werden. Die *Musik in Geschichte und Gegenwart (MG)* beispielsweise enthält keinen eigenen Eintrag „Stimme“, das *New Grove Dictionary of Music and Musicians (New Grove)* keinen Beitrag „voice“.

chung, d.h. der Transkription auseinanderzusetzen. Wie notiert man Theater als Musik? Welche Funktionen kann eine solche Notation übernehmen? Der Musikwissenschaftler Oskár Elschek bietet eine hilfreiche erste Definition:

[Transkriptionen] reflektieren nicht nur die Musik selbst, sondern beziehen auch Variablen der Interpretation und der Aufführungszusammenhänge ein. Der Wert dieser Aufzeichnungen liegt im Studium der Musik, da die Notationen im allgemeinen nicht als Vorlage für spätere Interpretationen dienen sollen. Sie bleiben außerdem immer subjektive Reflexionen von individuellen Interpretationen, Momentaufnahmen von Einzelereignissen. (Elschek 1998: 264)

In dieser Bestimmung Elscheks⁸⁷ von Transkriptionen, womit in diesem Fall die Verschriftlichungen von gehörter Musik gemeint sind, finden sich wesentliche Aspekte, die auch für ein musikalisches Notationsverfahren von Theateraufführungen konstitutiv sind: das primär analytische Interesse, das subjektive Moment bei der Fixierung von Gehörtem (und Gesehenem), das Kenntlichmachen des interpretativen Spielraums. Einige weitere Überlegungen zu den Bedingungen musikalisch-szenischer Analyse scheinen mir erforderlich.

Die Musikwissenschaft unterscheidet in Bezug auf die Werke der abendländischen Kunstmusik eine Hör- und eine Leseanalyse. Im Theater bedingt erstere die zweite, weil meist gar kein musikalisches notiertes Material vorliegt. Nur in Ausnahmefällen basiert Theater von vornherein auf schriftlich festgehaltenen Kompositionen, wobei hier nicht Oper, Musical, Operette etc. gemeint sind, sondern Theaterformen wie etwa die Inszenierungen des *Theater der Klänge*⁸⁸ (Düsseldorf) oder der *Lose Combo*. Letztere versucht, wie ihr Mitglied Hans-Friedrich Bormann das theatrale Verfahren der Gruppe beschreibt, „Medien, Musik und Theater jenseits ihrer traditionellen Hierarchisierung einzusetzen. Text, Projektion, Klang und Licht werden anhand einer gemeinsamen Verlaufspartitur organisiert, die auf Zahlenproportionen oder auch (in einem komplizierten Verfahren der Ableitung und Transformation) auf den Strukturen einer klassischen Komposition beruhen können – etwa, wie in den jüngsten Produktionen, auf einer Fuge von Johann Sebastian Bach“ (Bormann 2000: 4).

Im Allgemeinen aber ist es wichtig, in der Anwendung musikwissenschaftlichen Instrumentariums für theatrale Vorgänge auf einen entscheidenden Unterschied hinzuweisen: In der Musik ist das analytische Interesse primär ein historisch-normatives, d.h. ausgehend von einem Notentext gestaltet sich eine mehr oder weniger verbindliche Aufführungspraxis. Im Theater ist es genau umgekehrt: Wenn nicht explizit musikalisches Materi-

⁸⁷ Elschek, Oskár 1998: „Verschriftlichung von Musik“, in: Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (Hg.): *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg, S. 253-268.

⁸⁸ Siehe www.tdk.purespace.de.

al vorliegt, muss man von einem in den Proben entstandenen Geflecht von Rhythmen, Klangfarben etc. ausgehen, einer gewachsenen Aufführungspraxis also, die man dann zu einer szenisch-musikalischen Partitur umschreiben kann, die dem analytischen Interesse des Theaterwissenschaftlers möglicherweise neue Erkenntnisse über Funktion, Wirkungsweise oder gar Intention des Gesehenen offeriert. In dieser Phase gleicht die Beschäftigung mit dem Theater der Arbeit eines Musikethnologen, der eine vorschriftliche Musikkultur fixieren und analysieren will.

Die Voraussetzungen für eine musikalische Verschriftlichung von Inszenierungen sind entsprechend der (möglichst mehrmalige) Besuch der Aufführungen sowie audiovisuelles Material, das die Erinnerung ergänzen, wenn auch nicht ersetzen kann.⁸⁹ „Im Prozeß der Verschriftlichung von Musik offenbart sich die Suche nach Möglichkeiten, das musikalische Gedächtnis zu erweitern [...]“ (Elschek 1998: 253). Die resultierenden Partituren sind angesichts der Heterogenität des musikalisch-szenischen Materials keinem festen Schema unterworfen, sondern passen sich den Besonderheiten und Gegebenheiten der Szene an. Aus der Fülle von Notationsweisen für theatrale Vorgänge bieten sich musikalische Notationsweisen aufgrund der besonderen Aufmerksamkeit für die Musikalisierung des Theaters an. Ich will auf einige Vor- und Nachteile nachträglicher Verschriftlichung hinweisen.

Ein offensichtliches Manko, das sich die musikalische Partitur mit anderen Notationsformen theatraler Vorgänge teilt, ist die zwangsläufige Unvollständigkeit. Umfassend alle szenischen Ereignisse festzuhalten, kann realistisch betrachtet nicht ihr Ziel sein.⁹⁰ Man muss sich daher stets

⁸⁹ Wie stark die Überführung einer Theaterrückführung in ein anderes Medium, z.B. das der Videoaufzeichnung, in den Kommunikationsprozess zwischen Aufführung und Zuschauer eingreift, setze ich hier als bekannt voraus. Wenn man aber nicht grundsätzlich auf analytische Verfahren verzichten will, die eine Form der Aufzeichnung unumgänglich machen, bleibt es einem nur, die Transformation mitzudenken, mit dem unmittelbaren Seheindruck abzugleichen und bestimmte Kompromisse in Kauf zu nehmen.

⁹⁰ Darüber sind sich jedoch die Theaterwissenschaftler längst einig: „Da bei einem so umfänglichen Text, wie eine Aufführung ihn darstellt, das Postulat der Vollständigkeit der Analyse von vornherein nicht aufrechterhalten werden kann, ist stets davon auszugehen, daß sie lediglich in einer bestimmten Partialität zu realisieren sein wird. Es erscheint daher zweckmäßig, zunächst die Ziele und Aspekte zu formulieren, unter denen die Untersuchung durchgeführt werden soll, und dann mit der Analyse an diejenigen Textelementen einzusetzen, die im Hinblick auf diese Ziele in besonderer Weise Relevanz besitzen“ (Fischer-Lichte 1995/1983: 109). Auch wenn man die Aufführung nicht als Text betrachtet, sondern als Realisation einer musikalischen Partitur, ist es entsprechend erforderlich, die jeweilig relevanten Partiturelemente zu kennzeichnen und zu untersuchen. Kurzenberger fasst zusammen: „Praktische Theaterwissenschaft kann mit Hilfe durchaus begrenzter, selektiver, durch Aufführungspraxis bestimmter Fragestellungen die Raster und Fragen von Aufführungsanalyse differenzieren und konkretisieren. Sie zählt dabei nicht nur mit der benötigten kleinen Münze, sondern beugt damit auch der oft

vor Augen halten, dass die Partitur nicht *Gegenstand* der Analyse sein darf, sondern nur ihr Hilfsmittel. Das Erstellen einer Partitur stellt dabei keineswegs die Fixierung objektiver Sachverhalte dar, sondern ist bereits ein interpretativer Nachvollzug des Gesehenen, der durch Reduktion und Fokussierung erste Vorentscheidungen für die Analyse trifft.⁹¹ Gegenstand bleibt die Aufführung, wobei offensichtlich ist, dass hier *eine* gesehene Aufführung aus einer Serie ähnlicher, niemals identischer Aufführungen gemeint ist. Diesen Umstand gilt es besonders dann zu reflektieren, wenn die Inszenierung ersichtlich mit erheblichem Raum für improvisatorische oder aleatorische Elemente angelegt ist.

Ein weiteres Problem mag gerade für musikalisch ungeschulte Leser die Erfurcht vor der scheinbaren Verbindlichkeit und der dem Werkbegriff geschuldeten Autorität musikalischer Notation darstellen. Dies ist sowohl aus musikwissenschaftlicher Sicht, als auch in Bezug auf diese Arbeit leicht zu relativieren: „Notationen sind keine eindeutigen Umsetzungen von Klängen [...]. Das Wesen eines Musikwerks ist [...] nicht in seiner verschriftlichten Form konstitutiv gegeben, sondern erst in der Umwandlung der Schrift in eine klangliche Realisation“ (Elschek 1998: 255/263). Transkriptionen sind, wie eingangs bereits erwähnt, Vehikel, Gedächtnisstützen und stets von Subjektivität geprägt. Besonders, wenn das Subjekt nicht der schaffende Künstler ist, sondern ein um Nachvollzug bemühter Wissenschaftler, darf und soll man auch gedrucktem Notenmaterial mit Skepsis begegnen.

Der Rekurs auf ein etabliertes Notationsverfahren, wie es die seit dem 19. Jahrhundert gängigen und im 20. Jahrhundert erweiterten musikalischen Notationszeichen darstellen, bietet sich dennoch an.⁹² Es hat gegenüber neu entwickelten Verfahren erhebliche Vorteile: Miriam Dreyse Passos de Carvalhos Schriftbildnotationen Schleefischer Chöre beispielsweise müssen erst mühsam entschlüsselt werden und lassen als adiastemische Systeme⁹³ nur sehr vage Bestimmungen der (Sprach-)Melodie zu. Auch die rhythmische Feindifferenzierung ist innerhalb ihres Rasters un-

impliziten Fehleinschätzung vor, die Aufführung sei wissenschaftlich als Ganzes zu haben“ (Kurzenberger 1998d : 237).

⁹¹ Die Musikwissenschaft ist sich dieser Einschränkungen bewusst: „Analyse heißt nicht: immer ‚alles‘. [...] Nicht Lückenlosigkeit ist erstrebenswert, sondern *gewichtete Beschränkung*, um den *abgestuften Rang* von Ereignissen zu erkennen oder Musik womöglich auf den Punkt zu bringen. (Kühn, C. 1993: 21)

⁹² Eine umfassende Darstellung der musikalischen Notation in Funktion, Geschichte und Besonderheiten bieten Möller, Hartmut u.a. 1997: „Notation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel u.a., S. 275-432.

⁹³ Bei adiastemischen Systemen sind Tonhöhenunterschiede nicht exakt festgelegt, während die diastemische Notation mit Hilfe von Notenlinien Auf- und Abbewegungen und ihre Konturen präzise nachzeichnen kann.

möglich. Ein Beispiel: Dreyse Passos de Carvalhos unterscheidet vier Quantitäten von Sprechpausen und stellt sie typographisch folgendermaßen dar:

- [–] – der Bindestrich steht für ein kurzes Absetzen zwischen zwei Wörtern
- [/] – der Schrägstrich steht für eine kurze Pause
- [//] – der doppelte Schrägstrich steht für eine längere Pause von ca. 1-2 Sekunden
- [//] – der durch mehrere Leerstellen von dem vorhergehenden wie nachfolgenden Wort abgesetzte doppelte Schrägstrich steht für eine lang gehaltene Pause (ca. 3-5 Sekunden) (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 95)

Schleefsche Chöre umfassen nicht nur wesentlich mehr verschiedene Pausenlängen als die vier von Dreyse Passos de Carvalho genannten; darüber hinaus ist schon ein Spielraum von einer Sekunde (bei [//]) musikalisch und szenisch gedacht viel zu ungenau.

Neben Genauigkeit und möglicher Feindifferenzierung, in denen eine musikalische Notation ein überlegenes Instrument darstellt, zählt Nelson Goodman als prominenter Theoretiker notationaler Systeme eine Reihe von weiteren Erfordernissen für eine gute Partitur auf; darunter „clarity [...], legibility [...], durability [...], maneuverability [...], ease of writing or reading [...], graphic suggestiveness [...], mnemonic efficacy [...]“ (Goodman 1969: 154).⁹⁴ All diese Eigenschaften gewährleistet die musikalische Notation, die zudem, zumindest in bestimmtem Umfang, als allgemein etabliert und lesbar gelten darf und daher intuitiv besser erfassbar ist als neu erfundene Systeme. Goodman ist daher zuzustimmen, wenn er sagt:

Standard musical notation offers a familiar and at the same time a remarkable case. It is at once complex, serviceable and – like the Arabic numerical notation – common to the users of many different verbal languages. No alternative has gained any currency. (Goodman 1969: 179)

⁹⁴ Mein Partiturbegriff unterscheidet sich allerdings in einigen Aspekten von dem in Nelson Goodmans *Languages of Art* (London 1969) entwickelten Begriff. Für Goodman gilt: „[...] every score, as a score, has the logically prior office of identifying a work“ (ebd.: 128). Diese Aufgabe der Identifizierung eines Werkes hat die Partitur in vorliegender Arbeit nicht: Von der Problematik des Werkbegriffs für die Beispielinszenierungen abgesehen, sind die Partituren aus den genannten Gründen zu unvollständig, als dass sie zur Identifikation beitragen könnten. Da sie a posteriori angefertigt werden und nur ausgewählte Ereignisse enthalten, identifizieren sie nicht, sondern selektieren und veranschaulichen. Die wechselwirksame Eindeutigkeit zwischen Werk und Partitur, von der Goodman spricht, ist aber auch schon in der Musik keinesfalls gegeben: Gerade moderne Partituren überlassen bewusst weite Passagen dem Gestaltungswillen der Aufführenden; umgekehrt ermöglicht noch die genaueste Partitur einen hohen interpretatorischen Spielraum.

4.3 Zur Frage der Musiksemantik

*Beschriebene Musik ist wie ein erzähltes Mittagessen. (Franz Grillparzer)*⁹⁵

Bereits in meiner Einleitung habe ich Guido Hiß mit seinem Aufsatz „Freiräume für die Phantasie“ (Hiß 1993b) als prominenten Fürsprecher einer Schauspielanalyse unter musikalischen Gesichtspunkten zitiert. Seine Argumentation jedoch birgt ein grundlegendes Problem in sich, das im Rahmen meiner Arbeit der Auseinandersetzung bedarf. Hiß begründet seine Forderung nach einer „Musikalisierung des analytischen Modells“ (Hiß 1993b: 24) nämlich so:

Der musikalische Rekurs bietet sich [...] aus zwei Gründen an. Einmal, weil sich das inhaltlich Unbestimmte absoluter Musik als Analogon zur Wirkung postmoderner Aufführungen anzubieten scheint. Damit im Zusammenhang keimt die Hoffnung, wir könnten von der Musikwissenschaft lernen, wie mit Schattensemantik umzugehen sei, z.B. indem wir uns inhaltliche Aussagen verbieten und uns aufs scheinbar Gesicherte beschränken: auf die Analyse der Form, von der Referenz zur Autoreferenz – oder: vom semantisch Ungewissen zum syntaktisch Gewissen. (ebd.: 25)

Sowohl die methodische Entscheidung, dass Hiß seine Argumentation auf dem umstrittenen Konzept ‚absolute Musik‘ gründet, als auch die Forderung selbst, im Umgang mit musikalischem Theater müsse man sich, wie in der Musik, inhaltlicher Aussagen enthalten sind m. E. nicht aufrecht zu erhalten.

Die Idee der absoluten Musik ist aus mehreren Gründen methodisch keine gute Grundlage: Der Begriff ist keine einfache sachliche Beschreibung von instrumentaler, nicht-programmatischer Musik, sondern vielmehr ein (auch nationalistisch) aufgeladener, wertender Begriff⁹⁶, der eine Vorherrschaft etwa gegenüber der italienischen Vokalmusik begründen sollte. D.h., Hiß operiert hier bereits unhinterfragt mit einem musikgeschichtlich ziemlich besetzten Begriff. Außerdem ist die „Geltung der Idee“, wie Wilhelm Seidel in seinem MGG-Artikel „Absolute Musik“⁹⁷ schreibt, „zeitlich, räumlich und sozial begrenzt“ (Seidel 1994: 16). Hans Heinrich Eggebrecht begründet die berechnete Vorsicht im Umgang mit diesem Begriff: „Die kritischen Einwände gegen eine schlagwortartige Überspitzung des Begriffs Absolute Musik richten sich [...] gegen den Glauben,

⁹⁵ Zit. in: Stork, Karl: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*. Oldenburg 1913, S. 155.

⁹⁶ In diesem Gebrauch z.B. zu finden beim Musiktheoretiker und -kritiker Eduard Hanslick (1825-1904) in seinem Hauptwerk *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig 1854): „Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst“ (Hanslick 1854: 20).

⁹⁷ Seidel, Wilhelm 1994: „Absolute Musik“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 15-23.

daß er einen ‚Fortschritt‘ der Musik bezeuge, und gegen die Tendenz abzuwerten, was ihm nicht entspricht“ (Eggebrecht, zit. in: von Massow 1992: 5).

In der Konfrontation mit Bildern, Texten, Bewegungen etc. ist Theater darüber hinaus kaum je sinnvoll als absolute Musik aufzufassen, wie hermetisch und ausschließlich selbstreferenziell eine Inszenierung auch wirken mag. In der dem Theater eigenen Kombination musikalischer Strukturen mit sprachlichen und visuellen Zeichen wird immer eine Fülle von Referenzpunkten geschaffen, gegenüber der eine ausschließlich formale Analyse defizitär bliebe. Theateraufführungen müssen gewissermaßen stets als ‚Vokalmusik‘, oder zumindest als Musik mit außermusikalischen Bezügen verstanden werden. Auf die unterschätzte Bedeutung ‚nicht-absoluter‘ Musik für die Musikgeschichte und -wissenschaft hat Harry Goldschmidt hingewiesen: Er argumentiert in Ergänzung zur eben beschriebenen Problematik des Begriffs auch gegen eine *quantitative* Überschätzung der Bedeutung sog. absoluter Musik und kritisiert das analytische Desinteresse etwa an Vokalmusik: „Durch die Nivellierung der Analyse auf die syntaktischen Dimensionen blieb notwendig unbemerkt, daß gerade zum komplexen Verstehen der Strukturen die Vokalmusik das unentbehrliche Übungsfeld aller auf adäquates Verstehen gerichteten Analyse darstellt“ (Goldschmidt 1973: 83f.).

Diese Nivellierung aber verkennt Hiß mit der geforderten Beschneidung des analytischen Interesses auf die reine Form. Wollte man sich tatsächlich, gleich ob in Bezug auf Musik oder Theater, damit begnügen, das „syntaktisch Gewisse“ (s.o.) zu referieren, wären viele wissenschaftliche Arbeiten – nicht nur die vorliegende – hinfällig bzw. unmöglich: „Wenn die ‚Bedeutung‘ des musikalischen Stücks seine strukturelle Deutung wäre, dann bestünde sie im Ergebnis einer analytischen Tätigkeit ohne festlegbares Ende – man kann immer weiter analysieren –, nicht in einer faktisch geschehenden Einsicht bei der Wahrnehmung des Zeichens“ (Agud 1999: 78).

Hiß‘ Interpretation der Aufgaben der Musikwissenschaft findet schon unter Musikwissenschaftlern keine Unterstützung. Bei aller Kontroverse in den Diskussionen über *Musik und Verstehen* (Faltin/Reinecke 1973), die *Semiotik der Musik* (Schneider 1980) und *Sinn und Bedeutung in der Musik* (Karbusicky 1990) sind sich die Experten⁹⁸ über zweierlei einig: 1. Es

⁹⁸ Einige zentrale Texte oder Textsammlungen zur Frage der Musiksemantik sind: Agud, Ana 1999: „Musikalische und sprachliche Zeit“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*. Laaber, S. 67-86. / Brandstätter, Ursula 1990: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart. / Dahlhaus, Carl 1973: „Das ‚Verstehen‘ von Musik und Sprache der musikalischen Analyse“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 37-47. / Eggebrecht, Hans Heinrich 1973: „Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Mu-

gibt mehr als *eine* Auffassung zu diesen Fragestellungen; 2. Musik *bedeutet* etwas, wenn auch umstritten bleibt, *was* sie bedeutet. Schon Arnold Schönberg wusste, dass die musikalische Analyse zwei wichtige Fragestellungen unterscheidet: Sie beschreibt a) wie es gemacht ist und b) was es ist.⁹⁹ Es geht also um den technischen *und* den ästhetischen Aspekt der Analyse. „Was es ist“ wird im Barock vielleicht ‚Affekt‘ genannt, in der Klassik ‚Charakter‘, später ‚Idee‘: In allen Fällen geht es um die *Bedeutung* von Musik.¹⁰⁰ Daraus folgt:

Adäquates Verstehen wird sich deshalb nicht auf eine oder einzelne Dimensionen des Musikverstehens, z.B. die Form oder den Satz oder innerhalb dieses auf einen bestimmten Parameter wie Melodik, Rhythmus oder Harmonik nivellieren lassen und das Verstehen des Kunstwerks nicht mit dem Verstehen seines Materialgebrauchs verwechseln, so wenig dessen konstitutive idiomatische Bedeutung in Abrede gestellt zu werden braucht. (Goldschmidt 1973: 69)

Hiß‘ Auffassung von Musik bzw. postmodernem Theater in einer Dichotomie von semantisch Ungewissem vs. syntaktisch Gewissem überrascht zudem besonders insofern, als er schon in seiner Dissertation ganz zurecht auf die Wechselwirkungen von Form und Inhalt einerseits und von musikalischen und außermusikalischen Zeichen andererseits hingewiesen hat: „Das konnotative Potential der musikalischen Syntax ist geradezu dafür prädestiniert, sich via Analogiesetzung zu anderen Zeichensystemen zu konkretisieren; musikalische Zeichen finden in der Verschmelzung mit Sprache und/oder Szene ihre Konnotate“ (Hiß 1988: 78).

sik“; in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 48-57. / Faltin, Peter 1981: „Ist Musik eine Sprache?“, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Die Zeichen*. Frankfurt am Main, S. 32-50. / Faltin, Peter 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache*. Aachen. / Goldschmidt, Harry 1973: „Musikverstehen als Postulat“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 67-86. / Gratzner, Wolfgang/Mauser, Siegfried (Hg.) 1995: *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*. Laaber. / Gruhn, Wilfried 1989: *Wahrnehmen und Verstehen*, Wilhelmshaven. / Gruhn, Wilfried 1994: „Semiotik und Hermeneutik“, in: Bernhart, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*. Tübingen, S. 175-187. / Harweg, Roland 1973: „Verstehbare Welt und ästhetische Welt“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 104-120. / Harweg, Roland 1994: „Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“, in: Bernhart (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen*, a.a.O., S. 135-152. / Karbusicky, Vladimir 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt. / Karbusicky, Vladimir (Hg.) 1990: *Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt. / Kneif, Tibor 1973: „Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 148-170. / Lissa, Zofia 1969: 1973: „Ebenen des musikalischen Verstehens“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 217-246. / Reinecke, Hans-Peter 1973: „Musikalisches Verstehen‘ als Aspekt komplementärer Kommunikation“, in: Faltin/Reinecke (Hg.): *Musik und Verstehen*, a.a.O., S. 258-275. / Schneider, Reinhard 1980: *Semiotik in der Musik*. München.

⁹⁹ Siehe Kühn, Clemens 1993: *Analyse lernen*. Kassel u.a., S. 8.

¹⁰⁰ Siehe ebd.

Das scheinbare Dilemma der Autoreferenzialität der Musik und dem Wunsch nach einem wie auch immer gearteten Verweischarakter lösen Musikwissenschaftler zum einen auch anhand der von Hiß genannten konnotativen Qualitäten der Musik auf. Wilfried Gruhn z.B. vertritt die These, dass

gerade die Wahrnehmung einer Differenz zwischen erfüllter und enttäuschter Erwartung Sinn generier[t]. [...] Die Musik tritt uns also bereits in einer partiellen Bekanntheit entgegen. Damit nimmt sie aber keine referentielle, sondern eine präsensative Bedeutung an: Sie *bedeutet* nicht ‚Marsch‘, sondern *ist* Marschmusik. (Gruhn 1994: 178)

Zum anderen, argumentiert etwa Peter Faltin, sei Musik zwar nicht diskursiv, artikuliere aber spezifisch musikalische Gedanken, deren Verstehen sich vor allem darin äußere, „daß man adäquat reagiert und daß man die Funktion des Wahrgenommenen deutet“ (Faltin 1973: 62). Musik teile nichts mit, sondern löse Verhalten aus (vgl. Faltin 1985: 107).

Es ist für die weitere Entwicklung der Gedankengänge meiner Arbeit nicht notwendig, mehr als diese kurze Sondierung in die Sedimentschichten des Diskurses über Musiksemantik zu unternehmen. Es ist aber Voraussetzung, darauf hinzuweisen, dass nicht pauschal von einem „kläglich[n] Scheitern einer als ‚musikalische Hermeneutik‘ bezeichneten inhaltsanalytischen Schule“ (Hiß 1993a: 93f.) die Rede sein kann, das „die Suche nach Bedeutungen, die über den (syntaktischen) Selbstbezug der Form hinausweisen, äußerst fragwürdig gemacht“ (ebd.) habe.

So legt z.B. Ursula Brandstätter mit ihrer Dissertation *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik* (Stuttgart 1990) eine ausführliche Differenzierung der symbolischen Bedeutungsmöglichkeiten der Musik vor. Sie macht deutlich, wann Musik getrost mit gewisser inhaltlicher Eindeutigkeit zu lesen ist, und wann man sich auf ein weitgehend offenes Feld der Bedeutungsmöglichkeiten begibt. So klassifiziert sie ausgehend von Goodmans symboltheoretischen Überlegungen Musik als referenziales Symbolsystem, das denotative und non-denotative Verweisungen möglich mache. Während eindeutig musikalische Verweisbeziehungen (Signale, Hochzeitsmarsch, o.Ä.) eher selten sind, gibt es eine ganze Reihe uneindeutiger Beziehungen: Dazu gehören subjektive Verknüpfungen (*Konnotationen*), die zwar nicht intersubjektiv, aber in einer kulturellen Gemeinschaft zumindest verbreitet sein können. „Das Spezifische einer Konnotationsbeziehung ist der Umstand, daß nicht nur die Vorstellung eines einzelnen Objekts ausgelöst wird, sondern daß ein ganzes Bedeutungsfeld aktiviert wird“ (Brandstätter 1990: 34).

Lautmalerei, Imitation und Onomatopoetisches können im Sinne Brandstätters als *Exemplifikation* verstanden werden: Die symbolische Verknüpfung ist keine willkürliche Festlegung der Konvention, sondern

beruht auf Prinzipien der Ähnlichkeit bzw. Beispielhaftigkeit. Auch anhand der *Ausdrucksfunktion* der Musik entstehen Symbolbeziehungen, die etwa auf klangfarblichen Konventionen beruhen (dunkle Vokale stehen symbolisch für düstere Stimmung, Trauer, etc.). Eine Bestimmung des Ausdrucks bleibt aber häufig im Spekulativen; als Grundprobleme der Verwendung der genannten Symbolfunktionen in der Musik bleiben die „mangelnde Intersubjektivität der Bedeutung von Musik“ und die Schwierigkeit „der Übertragung der Begriffe Signifikant und Signifikat auf das Gebiet der Musik“ (Brandstätter 1990: 35) bestehen.

Gerade im Kontext der Musikalisierung des Theaters jedoch verlangt es – unter Berücksichtigung der getroffenen Vorüberlegungen – nach Interpretationen, die sich über das ‚syntaktisch Gewisse‘ hinaus auf das weite aber fruchtbare Feld semantisch-hermeneutischer Betrachtungsweisen wagen. Dass dabei nicht Objektivität, sondern Nachvollziehbarkeit und Angemessenheit das Ziel sind, scheint mir plausibel zu sein. Das Subjektive, Wertende ist überdies nach Roland Barthes dem Diskurs über Musik von vornherein eingeschrieben:

Wie mir scheint, beruht jede Interpretation, jeder interpretierende Diskurs auf einer Setzung von Werten, einer Bewertung. Meistens lassen wir diese Grundlage jedoch im Dunklen: Wir maskieren die zugrundeliegende Bewertung, sei es aus Idealismus, sei es aus Wissenschaftlichkeit: Wir bewegen uns im „*indifferenten*“ (=unterschiedslosen) Element des an sich *Gültigen* oder des *für alle Gültigen*“ (Nietzsche, Deleuze). Aus dieser Indifferenz der Werte weckt uns die Musik. Über die Musik läßt sich kein anderer Diskurs halten, als der der Differenz – der Bewertung. (Barthes 1990b/1979: 279)

III Systematik einer Analyse musikalischen Inszenierens

1 Das Sausen der geschäft'gen Welt – Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers

Inzwischen kann man von Marthaler nur noch mit einer dick belegten Zunge sprechen, weil er von der Welpresse bis zur lokalen Presse hin und her und kreuz und quer zerschrieben ist. (André Jung)¹⁰¹

1.1 Annäherung

Es ist tatsächlich viel über Christoph Marthaler geschrieben worden, seit er Anfang der neunziger Jahre seinen außergewöhnlichen und anhaltenden Siegeszug durch die deutschsprachigen Theater angetreten hat. Die dick belegte Zunge, von der sein Stammschauspieler André Jung spricht, stammt aber vermutlich nicht daher, dass zu *viel* über Marthaler geschrieben worden ist, sondern immer noch zu *wenig*. Noch fehlt eine wissenschaftliche Monografie, fehlen Aufsätze zu vielen Aspekten des Marthaler-schen Formenkanons. Klaus Dermutz¹⁰² hat gerade erst einen umfangreichen Bildband zu Christoph Marthaler herausgegeben, der, vielleicht ohne es zu wollen, die Gefahren des Schreibens über Marthaler dokumentiert: Ein Buch über Marthaler wird schnell zum Lieberhaberbuch, das die Lebenswürdigkeit einer Produktionsgemeinschaft und ihres Initiators zum Thema hat. Die sich analytisch gebenden Beiträge des Buches (Dermutz, Lilienthal) fallen hingegen enttäuschend aus. Natürlich gibt es aber auch eine ganze Reihe von Beiträgen, die bereits wichtige Aspekte des Phänomens Christoph Marthaler bearbeitet haben. Sie erlauben es mir, bestimmte Topoi der Produktion und Rezeption des Schweizer Regisseurs als bekannt vorauszusetzen.¹⁰³

¹⁰¹ Jung 1999: 22.

¹⁰² Dermutz, Klaus (Hg.) 2000: *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*. Salzburg.

¹⁰³ Detlev Baur hat in seiner bereits erwähnten Dissertation die besondere Form und Funktion des chorischen Ensembles bei Marthaler beschrieben (Baur 1999a: 104ff.) und sie in die Tradition sowohl des griechischen Chors als auch des Chorgebrauchs z.B. von Wsewolod Meyerhold gestellt.

Die besondere Bedeutung der Zeit, der Verlangsamung und Wiederholung betonen Stefanie Carp („Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler“, in:

1.2 Stunde Null I: Kriegsende als Sprachkomposition

Natürlich wollen wir nicht behaupten, daß Analysen unwichtig seien; sie können zum Verstehen beitragen, können aber nicht als das Wichtigste angesehen werden. Das Wichtigste ist das Hören. (Peter Faltin)¹⁰⁴

Marthaler gilt als der „wahrscheinlich [...] musikalischste deutschsprachige Regisseur“ (Sucher 1993); die „Musikalität seiner Arbeiten ist evident und völlig unbestritten“.¹⁰⁵ (Hiß 1999: 211) Mit dem schottischen Schauspieler Graham F. Valentine hat Marthaler einen langjährigen kongenialen Weggefährten gefunden, und ihre vereinte Musikalität macht selbst vor der Aufführung eines der Schlüsselwerke der Musik der Moderne, Schönbergs *Pierrot lunaire* (Salzburg 1996), nicht Halt. Der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi benennt die Konsequenzen dieser Verbindung:

Theaterschrift Nr. 12, Dezember 1997: Zeit/Temps/Tijd/Time, S. 64-77) und Hans-Thies Lehmann („Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: *Theaterschrift* 12/1997, S. 28-46) in ihren Aufsätzen.

Im Kontext seiner Forschungen zum Paradigma des Synthetischen räumt Guido Hiß in seinem Aufsatz von 1999 „Marthalers Musiktheater“ (in: Bayerdörfer 1999a: 210-224) mit der vielfach geradlinig gezogenen Verbindung zwischen Marthaler und dem Dadaismus auf. Schon die Kunstfertigkeit, mit der Marthaler seine Inszenierungen baut und mit der seine Schauspieler agieren, widerspreche wesentlichen Prinzipien dadaistischer Kunstverneinung. Es sei genauer, Marthaler in der Tradition des Merz-Künstlers Schwitters zu sehen, dessen Lautgedicht *Ursonate* Marthaler auch schon inszeniert hat. Es gehört ebenfalls zu Hiß' Verdiensten, zum einen theaterästhetisch neue Bezüge etwa zum Symbolismus und besonders zu Maurice Maeterlinck herzustellen und zum anderen auf die politisch-historischen Dimensionen der oft nur eskapistisch-utopisch gelesenen Liedeinlagen hinzuweisen. Eine musikalische Deutung, wie der Titel des Aufsatzes vermuten lässt, findet jedoch über ein paar eingestreute Begriffe hinaus nicht statt.

Nichts weniger als dem Marthaler-Kosmos, der eigenwilligen Genese, Ästhetik und Rezeption seiner Inszenierungen sind Andreas Müry und Franz Wille in ihren Feuilletonbeiträgen auf der Spur: Müry, Andreas 1993a: „Die Kneipe als Weltbühne. Der Musiker Christoph Marthaler erobert das Theater“, in: *Die Woche* vom 9. Juni 1993; Müry, Andreas 1993b: „Dada in Zeitlupe. Christoph Marthaler“, in: *du* Nr. 9, September 1993, S. 16-17; Wille, Franz 1996: „Das Marthaler Projekt. Wem die Stunde schlägt“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1996, S. 70-79.

Ausführlichen Einblick in die Probenarbeit geben u.a. Patricia Bennecke („Wir wollen eine geniale Idee nur noch einmal überprüfen“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1998, S. 128-135) und Gespräche mit Marthaler selbst („Da hat der Fuz von Faust nicht gezündet“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1994, S. 21-28; „Die Kunst der Wiederholung. Christoph Marthaler im Gespräch mit Matthias Lilienthal“, in: *Theater der Zeit* Mai/Juni 1994, S. 14-19; „Die Gesprächsprobe“, in: *Theater heute* Jahrbuch 1997, S. 9-24) und seinen Schauspielern (etwa die Beiträge von Olivia Grigolli, Josef Bierbichler und Graham F. Valentine in Klaus Dermutz' genannter Monografie (Salzburg 2000)).

¹⁰⁴ Faltin 1973: 65.

¹⁰⁵ Vergleichbare Äußerungen habe ich bereits im Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* zitiert, nicht ohne auf die Defizite in der bisherigen Behandlung dieses Aspekts hinzuweisen.

„Marthalers Aufführungen sind jeweils Konzerte von Stimmen, vor allem derjenigen von Graham Valentine [...]“ (Primavesi 1999: 169). Valentines fast zehnminütige Rede des „heimatlosen Alliierten“ (so Valentines Figurenbezeichnung im Programmheft der Inszenierung *Stunde Null*¹⁰⁶) fordert regelmäßig Szenenapplaus heraus, was nicht nur der Virtuosität seiner Stimmakrobatik zuzuschreiben ist, sondern auch dem genauen kompositorischen Gespür, mit dem sie entwickelt ist. Eine eingehende Beschäftigung mit dieser Rede mag als Einstieg in eine Theorie zur Kompositionsweise Marthalers dienen und zugleich willkommener Anlass sein, einige begriffliche Unterscheidungen zu treffen und diese für den theaterdeskriptiven Gebrauch vorzuschlagen.

Valentines¹⁰⁷ Rede steht am Ende einer fast dreiviertelstündigen Sequenz von sieben Politikerreden, die Marthaler als Herzstück seiner *Stunde Null* inszeniert hat. *Stunde Null* ist ein Projekt zum 50jährigen Kriegsende, zu den Besonderheiten und Schwierigkeiten deutschen Gedenkens. Marthaler und seine Dramaturgin Stefanie Carp haben dafür vorwiegend historisches Material collagiert.¹⁰⁸ In der von der Bühnenbildnerin Anna Viebrock gebauten holzvertäfelten Mischung aus Sendesaal und Bunker trinken die „Führungskräfte“ Kaffee, rollen rote Teppiche aus, üben sich

¹⁰⁶ Christoph Marthaler 1995: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte* von Christoph Marthaler und Stefanie Carp, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Bühne und Kostüm: Anna Viebrock, Dramaturgie: Stefanie Carp, Licht: Dierk Breimeier. Mit: Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Wilfried Hauri, André Jung, Klaus Mertens, Josef Ostendorf, Martin Pawlowsky, Siggi Schwientek, Clemens Sienknecht, Graham F. Valentine. Premiere: 20. Oktober 1995.

¹⁰⁷ Bei Marthalers Projekten werden die Darsteller in aller Regel nur unter ihren eigenen Namen geführt, Rollennamen fehlen zumeist. Auch in den Textbüchern werden die Repliken mit Kürzeln der Namen der Schauspieler versehen. Ich verzichte daher im ganzen Kapitel bei der Beschreibung und Interpretation szenischer Aktion auf eine Unterscheidung von Darsteller und Rolle, auch wenn ich mich immer wieder auf kurzzeitig entstehende Figuren mit psychologischen Merkmalen beziehe. Man lese dies dann wie z.B. die Beschreibung eines Lied-Vortrags von Schuberts *Die schöne Müllerin*, bei der der Sänger auch stets in changierender Doppelfunktion als ausführender Musiker und als Figur des ruhelosen Wanderers gesehen werden kann.

Zur Frage, inwieweit Marthalers Figuren überhaupt mit den traditionellen Attributen einer Bühnenfigur ausgestattet sind, schreibt Isabel Osthues anhand von *Faust* $\sqrt{1+2}$: „Grundsätzlich wird die semantische Aufladung der Szenen und Figuren nicht verhindert, die einzelnen semantischen Bruchstücke fügen sich nur nicht in eine geschlossene Semantik der Gesamtinszenierung oder eine Figurenpsychologie“ (Osthues 1995: 40).

¹⁰⁸ Auf einem Programmzettel des Schauspielhauses zur Aufführung heißt es: „Die Reden, die die Männer teils verstümmelt, teils ausführlich halten, sind dokumentarisch. Fast alles, was an diesem Abend gesagt wird, ist in den Jahren ‘45-‘49 oder im Gedenkjahr ‘95 gesagt oder geschrieben worden. Es ist unwichtig, von welchem Politiker oder Dichter die jeweiligen Sätze stammen. Wichtig ist, wie man sich in Sentimentalität und Selbstmitleid ergeht, im Eigentlichen und Tiefen, in Nullpunkt-Metaphern und anderen Fiktionen, um ‘95 bei Freiheit, Sicherheit, Wohlstand für Westeuropa zu landen.“

im Händeschütteln, singen und schwingen große Reden.¹⁰⁹ Die betreffende Sequenz¹¹⁰ besteht aus den Auf- und Abtritten aller Führungskräfte, die sich nach und nach an einige in der Bühnenmitte auf Stativen stehende Mikrofone wenden und jeweils Auszüge aus historischem Redematerial vortragen. Der „heimatlose Alliierte“ Valentine kommt als Letzter zu Wort. In seinem autobiografischen Artikel in Klaus Dermutz' Marthaler-Monografie beschreibt Valentine die Genese seiner Rede:

In der *Stunde Null* halte ich eine lange Rede. Diese Rede habe ich aus Texten zusammengebastelt, die von der damaligen Regierung von Groß-Berlin stammten. Es waren Verordnungen, die über die Deutschen verfügt wurden, damit sie sich nach dem Krieg besser benehmen. Auch Auszüge aus Texten von Kurt Schwitters und aus Reden von Winston Churchill sind in meinen *Stunde-Null*-Monolog eingeflossen. Dabei habe ich immer wieder den gleichen Text in einer anderen Sprache wiederholt. Wie es in den Dokumenten geschrieben stand – in einer französischen, englischen, russischen und deutschen Spalte. Manchmal sage ich die Texte in allen vier Sprachen. Ich animiere diese Texte durch Dynamik, wodurch sich ein dadaistischer Eindruck ergibt. Es ist kein wirklicher Dadaismus. Der Dadaismus war schon vorbei, gehörte zum Ersten Weltkrieg. Ich mache aus diesen Verordnungen eine Arie, die nicht unbedingt satirisch gemeint ist. (Valentine in: Dermutz 2000: 80)

Valentine beginnt (Tonbeispiel 1 *Valentine*), nachdem er mit einer grotesken Grimasse an die Mikrofone getreten ist, zunächst sachlich, mit auffällig britischem (Valentine selbst ist Schotte), exzellent artikuliertem Englisch. In zunehmendem Maße nutzt er die klanglichen Optionen des Textes; spitz und fast falsettierend stürzt er sich auf die Konsonanten in *...but only sniff and titter should you have the misfortune to injure...*¹¹¹, dumpf und hohl spricht er vom ‚Lachen wie durch Wolle‘ (*laughing through wool*). Tempo und Sprechspannung seiner Rede sind von Beginn an hoch, die rhythmische und klangliche Gestaltungsbandbreite groß. Nach knapp ein-

¹⁰⁹ Eine ausführlichere Beschreibung wesentlicher Gegenstände und Merkmale der Aufführung findet sich in Jens Roselts Untersuchung *Die Ironie des Theaters*, Wien 1999, S. 29-45.

¹¹⁰ Die ganze Rednersequenz ist in vielfacher Hinsicht interessant und wird in Kapitel III.1.4 *Stunde Null II: Politik als StimmBild* noch Gegenstand genauerer Untersuchungen sein.

¹¹¹ Alle Zitate aus der Rede entstammen dem Textbuch der Aufführung. Ich setze in der ganzen Arbeit Zitate aus den jeweils verhandelten Aufführung immer kursiv, um sie deutlicher von sekundären Quellen zu unterscheiden.

Eine Besonderheit in der Erfolgsgeschichte der Inszenierung ist es, dass diese Textfassung leicht verändert im Theaterverlag Ute Nyssen erschienen und käuflich erhältlich ist. Ich zitiere aber aus der Schauspielhaus-Fassung.

Marthaler und Carp bekamen außerdem – auch dies eher eine Ausnahme – 1996 den Mülheimer Dramatikerpreis für die Textcollage *Stunde Null* zugesprochen, was Jürgen Flimm später zu der treffenden Formulierung verleitet haben mag, Marthaler sei ein „Theaterautor für Autorentheater“ (Flimm 1998: 6).

Die Videoaufzeichnung, auf die ich mich notwendigerweise beziehe, ist eine Fernsehaufzeichnung der Premiere (am 20. Oktober 1995) und wurde von *arte* ausgestrahlt.

einhalb Minuten verstört zum ersten Mal das viermal wiederholte Nonsenswort *Ribble*, das man vielleicht am ehesten noch mit dem englischen riddle = Rätsel in Verbindung bringen könnte. Wie ein Stotterer bleibt Valentine an diesem Wort hängen, stolpert dann weiter im Text. 20 Sekunden später imitiert er deutlich einen breiten amerikanischen Akzent, eine fremde Stimme klingt in seine Rede hinein, dann rutscht er wieder in eine rätselhafte Schleife: *Ribble riddle* wiederholt er viermal (mit minimalen Veränderungen). Im folgenden Abschnitt beginnt Valentine zunehmend die bisher ausschließlich englische Rede zuerst mit deutschen, dann französischen und schließlich russischen Textbrocken zu durchmischen, manchmal in vollständigen Formulierungen, meist aber übergangslos mitten im Satz. Dabei ‚zappt‘ Valentine auch stimmlich von Idiom zu Idiom, näselt zwei Worte französisch, presst russische Konsonantenballungen hervor, bellt in deutschem Kasernenton.

Die weiteren Entwicklungen der Rede lassen sich so zusammenfassen: Der Text wird immer unverständlicher, der Stimmeinsatz immer extremer und körperbetonter, und immer häufiger emanzipieren sich Nonsens-Partikel und daraus entwickelte rein geräuschhafte Passagen von einer ursprünglich mitteilenden Intention der Rede. Gestik und Mimik Valentines sind der körperlichen Anstrengung des artistischen Sprechakts geschuldet: Mit gerötetem Gesicht, hervortretenden Adern, zur Überartikulation verzerrter Mundpartie und bisweilen beinahe spastisch sich krümmendem Körper transformiert er sich vom distinguierten Redner zur lautsprachlichen Artillerie.

Neben der Setzung der Vielsprachigkeit des Alliierten sind es vor allem die Teile der Rede, die auf Kurt Schwitters' *Ribble Bobble Pimlico*¹¹² basieren, in denen sich Valentine/Marthaler völlig von Konstruktion und Repräsentation einer Figur verabschieden und es schier unmöglich machen, die Darstellung als psychologisch kohärent aufzufassen. Gerade die Konsequenz und Kunstfertigkeit, mit der Valentine sein Material musikalisch entwickelt, steht einer Deutung, die seine *Ribble Bobble*-, ‚Ausbrüche‘ nur als Pathologisierung der Figur verstehen wollte, entgegen. Oder anders gesagt: Man gewinnt deutlich mehr Erkenntnisse, wenn man *Ribble Bobble* als musikalisches Phänomen betrachtet.

¹¹² Dieses 1946 entstandene mehrseitige Lautgedicht von Kurt Schwitters (Schwitters 1998a: 256ff.) hat Christoph Marthaler unter dem gleichen Titel ebenfalls bereits 1988 in Zürich inszeniert. Allgemein sind intertextuelle Verweise, die Wiederkehr von Liedern, Texten, Figuren und Bühnenbildelementen über mehrere Inszenierungen hinweg, Kennzeichen der Arbeitsweise Marthalers.

Valentine benutzt außerdem als weiteren Prosatext Schwitters' *For Exhibition* (Schwitters 1998b: 301), der 1945-1947 entstanden ist und leicht gekürzt das Ende der Rede darstellt. (Tonbeispiel 1: *Valentine*, ab 7'51").

Valentine führt das *Ribble*-Motiv früh aber zusammenhanglos in die Rede ein. Die Arbeit an diesem zentralen zweisilbigen Motiv A folgt nun zwei Stossrichtungen: Dekonstruktion und Verschmelzung mit weiteren Motiven.

Nachdem es viermal wiederholt eingeführt wurde (bei 1'22'')¹¹³, kehrt das Motiv formal ähnlich aber in erweiterter Form (Motiv A') zunächst bei 1'50'' wieder: Es wird dort ebenfalls viermal wiederholt, lautet aber nun *Ribible Ribble, Ribible Riddle, Ribible Riddle, Ribible Riddle*.¹¹⁴ Beide Male wird die vierte Wiederholung abgehackt und der folgende Text direkt auf Anschluss (*attacca*) gesprochen. Bei 2'41'' beginnt die Dekonstruktion der Motive A und A': Sie werden in ihre Bestandteile zerlegt und in immer neuen Kombinationen präsentiert, die mal verschiedene Zusammensetzungen der Laute r, b und i sind, mal auch nur unterschiedliche Rhythmisierungen bzw. Akzentuierungen derselben Kombination. Eine fast wörtliche Wiederkehr des Motivs A unterbricht bei 3'53'' den Redefluss. Wie am Anfang wiederholt Valentine viermal *Ribble*, eine fünfte Wiederholung kommt über das R... nicht hinaus. Wenig später (4'23'') gibt es eine weitere Variation von Motiv A', die in der Reduktion des Motivs auf sein auftaktiges *Ribib* besteht, formal variiert durch diesmal fünfmalige Wiederholung und deutliche Zäsuren zwischen den Wiederholungen.

Ein rhythmischer Anklang an Motiv A und A' findet sich ziemlich genau in der Mitte der Rede in der viermaligen, ebenfalls jeweils abgesetzten Wiederholung von *certainly*. *Certainly* (ebenfalls Schwitters) markiert gleichzeitig einen Wendepunkt in der musikalischen Konstruktion der Rede, die einerseits auf einem langen Crescendo, d.h. einer Zunahme an Lautstärke und Intensität, beruht, gleichzeitig aber in der Verteilung der asemantischen, primär lauthaften Motive eine gewisse Symmetrie aufweist. Den fünf beschriebenen Variationen des Motivs A (*Ribble*) in der ersten Hälfte der Rede stehen vier neue, längere Geräuschphasen in der zweiten Hälfte gegenüber, die auf Schwitters *Bobble* (Motiv B) basieren. Schon in der Vorlage bietet Schwitters eine Unzahl von Varianten dieses Motivs an (Bobb!, Bobobble, Babababble, Bab, Bob, Bobab, Bobobab), die Valentine frei verwendet, kombiniert und zerpfückt. Die Schwitterschen Motive sind ausgewogen über die Rede verteilt, bieten in ihren wechselnden Abständen und Längen eine genau austarierte Mischung aus Kontinuität und Abwechslung.

Bei 6'15'' spielt Valentine nur mit den Silben *bab* (erst „böb“ ausgesprochen) und *bob*, das b bezeichnet dabei den lautlichen Schnittpunkt von

¹¹³ Diese und die folgenden Zeitangaben beziehen sich in Minuten und Sekunden auf das jeweilige Tonbeispiel.

¹¹⁴ Rein ‚textlich‘ stammen alle Varianten aus Schwitters' Vorlage; die lautlich-dynamische Gestaltung, die Zahl der Wiederholungen etc. bestimmt Valentine frei.

Motiv A und diesem Teilmotiv von B. *Bab* und *bob* werden durch ein *Accelerando* (Beschleunigung) an die Grenze des Aussprechbaren geführt und enden in krächzenden Atemgeräuschen. In dieser Gestaltung drängt sich erstmals eine Semantisierung auf, was bisher weitgehend ausgespart blieb. Die Silbenrepetition hat deutliche Ähnlichkeit mit den Geräuschen eines Maschinengewehrs bzw. später eines stotternden Lastwagenmotors. Beides ist durchaus als Anklang an die akustischen Wirklichkeiten des Zweiten Weltkriegs zu hören, mit dessen organisatorischer Nachbereitung sich Valentines amtliche Textvorlagen beschäftigen. Die kurze Stelle bei 6'58" bereitet ebenfalls eine Semantisierung des Lautmaterials vor, indem sie Motiv B auf seine kaum noch weiter dekonstruierbaren Bestandteile reduziert: die Explosivlaute, die sich mit *b* und dem verwandten *p* erzeugen lassen, und die kehlig-krächzenden Atemgeräusche, die sozusagen zur instrumentalen Idiomatik der Stimme an dieser Stelle gehören.¹¹⁵ Die inhaltliche Assoziation, die sich, schlüssiger noch in der letzten Geräuscheinheit bei 8'28", aufdrängt, ist die eines Radios mit gestörtem Empfang, das nur noch Rauschen, Knackser und Stimmfetzen hörbar macht.

Der nächste Schwitters-Einsatz bei 7'22" führt zu einer doppelten Verschmelzung. Die Endsilbe des Wortes *inevitable* wird unmittelbar in eine Wiederaufnahme von Motiv B überführt, an die sich wiederum die Wiederaufnahme des Motivs A' anschließt. Das viermal variierte, mit überschlagender Stimme ausgerufene *Ribibibibibib* stellt gleichzeitig die expressive Zuspitzung des Motivs als auch den dynamischen Höhepunkt der Rede dar.

Die Schlussphase der Rede beginnt mit dem englischen Abzählvers *umpa, umpa, stick it up your jumper*, dessen erster Teil (*um-pa*) sich durch Reduktion (*pa*) an die aus Motiv B gewonnenen Explosivlaute annähert. Diese werden mit Textfetzen kombiniert, was dann wie das Durchsuchen eines empfangsschwachen Radios nach einem (Feind-)Sender klingt. Der Rest ist Rauschen, kurze *pft*-Plopplaute am Mikrofon, die Reduktion auf den einzelnen perkussiven Ton als kleinstes musikalisches Bauelement, als kleinste sprachliche Einheit. Das *pft* wird zur letzten Vorstufe der Stille, des Schweigens, der Negation von Rede. Die Stille tritt aber erst ein, nachdem das letzte Wort gesprochen ist, hervorgequetscht zwischen den Störlauten: *Atombomb*. Valentine komponiert sprachsymbolisch ein Kriegsende, das zwischen absurd bürokratischer Abwicklung des nazifizierten Deutschlands und lautsprachlichem Nachhall der Kriegsgreuel in abrupten Wechseln hin und her springt.

¹¹⁵ Die Atemgeräusche sind hier den spieltechnischen Eigenheiten eines Instruments vergleichbar, wie z.B. dem Quietschen von Gitarrensaiten beim schnellen Lagenwechsel oder den Klappengeräuschen einer Klarinette, allerdings mit dem Unterschied, dass Valentine diese „Nebengeräusche“ sich verselbstständigen lässt.

Man mag gegen diese Beschreibung der flüchtigen Theaterrede einwenden, dass sie möglicherweise Ausdruckselemente und -formen en détail als intendiert erachtet, die vielleicht ja nur das Zufallsprodukt *einer* Aufführung gewesen sind. Dieser Einwand muss dann konsequenterweise nicht nur gegenüber vielen Beschreibungen in der vorliegenden Arbeit auftauchen, sondern eigentlich überall dort, wo die Theaterwissenschaft ihren flüchtigen Gegenstand ernst nimmt und genau betrachtet. Zwei Überlegungen mögen es rechtfertigen, auch dem sprachlich-musikalischen Detail einer Aufführung Bedeutung beizumessen. Es scheint mir, etwas Umsicht vorausgesetzt, insgesamt die viel produktivere Grundannahme zu sein, alles Bühnengeschehen für intentional gemacht zu erklären. Wer Entstehungsprozesse am Theater verfolgt hat, weiß, dass zwar nicht alles Bühnengeschehen reflektiert und theoretisiert entsteht, aber (bis auf explizite Ausnahmen) alles auf genaue Wiederholbarkeit hin kontrolliert und geprobt wird. Zum Zweiten hilft im Einzelfall der Blick auf die Entstehungszeugnisse beim Verdacht, Beliebiges zum Dreh- und Angelpunkt einer Interpretation zu machen. Im Redemanuskript von Graham F. Valentine sind z.B. sowohl die genauen Stellen als auch die Anfangskonsonanten oder -silben seiner Nonsenstexte angegeben und durch Fettdruck und Unterstreichungen herausgehoben.

Marthaler und Valentine führen die Rede des Alliierten, aber auch die Rede als Form politischer Bekenntnis und Agitation allgemein, in musikalischer Feinarbeit an die Grenzen ihrer Produzierbarkeit und Rezipierbarkeit. Sie verdichten sie bis zur chaotischen Überfülle, dem rasanten Leerlauf vielsprachiger Zeichen, und reduzieren sie bis zum Stillstand im singulären Nebengeräusch. Gerade das Zeichen-Chaos, das Zuviel an Mitteilung und Zuwenig an Ordnung ist eine Spielart, die Marthaler bewusst in seinen sonst so sparsamen und klar strukturierten Arbeiten platziert. In ihrer Theorie des „nicht mehr dramatischen Theatertexts“¹¹⁶ beschreibt Gerda Poschmann diesen Vorgang schon bei entsprechenden Textvorlagen so:

Die Nutzung der Sprache als Rede mit musikalischen Qualitäten kann die Überdetermination der sprachlichen Form bis zum Verlust des außersprachlichen Signifikats und somit bis zur Unverständlichkeit treiben. (Poschmann 1997: 334)

Was Marthaler und Valentine darüber hinaus zeigen, ist, dass Überdetermination nicht nur Unverständlichkeit, sondern auch eine gesteigerte Form von Verständlichkeit erzeugen kann. In der Verwandlung der politischen Rede zur Sprachkomposition steckt auch die Aufdeckung bestimmter Mechanismen der sprachlichen Bewältigungsstrategien. Mit der Integration

¹¹⁶ Poschmann, Gerda 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen.

der Schwitters-Texte gibt Marthaler der Rede eine Art vulkanisches Element, das immer wieder aus der verkrusteten sprachlichen Oberfläche des Beamtendeutsch bzw. -englisch etc. hervorbricht. So wird deutlich, dass eigentlich die sachlichen Verordnungen das unverständliche Kauderwelsch sind während die Lautpoesie die klugen ‚Äußerungen‘ zum Kriegsende darstellt. Anhand von Marthalers Inszenierung *Die Spezialisten – Ein Überlebenstanztee* (Hamburg 1999) wird die musikalische Funktion solcher Phasen der Überdeterminierung, mit denen Marthaler regelmäßig arbeitet, noch genauer zu bestimmen sein.

Musikalisch will ich drei Aspekte der Alliiertenrede noch einmal aufgreifen, die mich dann zu einigen grundsätzlichen begrifflichen Überlegungen führen werden. Ich habe versucht zu zeigen, wie Marthaler und Valentine in der Rede des Alliierten die Sprache in ihre musikalischen Kleinteile zerlegen, vom Ton (*pa!* oder *Rib*) über das Motiv (*um-pa!* oder *Ribbible Riddle*), vom Motiv zur etwas komplexeren thematischen Einheit (*um-pa, um-pa, stick it up your jumper!* bzw. Schwitters‘ *Ribble Bobble Pimlico* insgesamt als zugrunde liegendes Themenmaterial). Motive und Themen gelten in der Musik, so viel sei vorweggenommen, als klein(st)e bzw. größere charakteristische Einheiten, die durch vielfältige kompositorische Techniken ihre Form und ihre spezifisch musikalische Semantik verändern. So verfahren auch Valentine und Marthaler mit ihrem Material. Sie komponieren aus Motiven neue, zum Teil verwandte Motive, kombinieren sie zu thematischen Einheiten und zerlegen sie wieder in ihre klanglichen Bestandteile. Dabei entstehen musikalische und außermusikalische Umdeutungen: Das *pa* in *um-pa, um-pa, stick it up...* dient zur Rhythmisierung des Sprichwortes und imitiert die für einen Marsch charakteristische Begleitfigur von großer und kleiner Trommel, während das eng verwandte *ba* im Crescendo/Accelerando zum rhythmischen Pulsieren wird, musikalisch funktionslos die reine Wiederholung darstellt und dabei gleichzeitig als Assoziation einer Maschinengewehrsalve erscheint.

Ein Blick auf den Gesamttablauf, auf die tektonisch/chronologische Ebene der Rede, bringt den Aspekt der musikalischen Form ins Gesichtsfeld.

Musikalische Form ist ein System von Beziehungen, sie ist also ein syntaktisches Gebilde. Zum zweiten: Der Sinn dieser Beziehungen ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern wird erst im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung generiert. (Faltin 1979: VII)

Der kunstvolle Einsatz von Wiederholung und Wiederkehr (über deren Unterschied im nächsten Unterkapitel zu sprechen sein wird), von Variation und Kontrast, fällt schon beim ersten Hören auf; ein Eindruck, der sich beim näheren Hinsehen noch verstärkt.

Ein dritter Aspekt der Musikalisierung kann benennen, was die Virtuosität des Vortrags maßgeblich ausmacht: die souveräne Gestaltung der

Klangfarbe.¹¹⁷ Da der Begriff der Klangfarbe ja bereits eine Metapher aus dem Bereich des Visuellen enthält, möchte ich zwischen dem hier zu hörenden spezifischen Umgang mit Klangfarbe und Anna Viebrocks Bühnenräumen einen assoziativen Bezug herstellen.

Valentine nutzt seine sehr bewegliche Stimme in vielfacher Hinsicht. Er bedient und entfaltet die besonderen klanglichen Möglichkeiten der vier Sprachen, die er in der Rede spricht, lässt verschiedene Sprecher, verschiedene situative Andeutungen der Verlautbarung, Bedrohung, des Kasernenhoftons und der Gerichtssprache anklingen und erzeugt sprachfremde Klangräume, die von Aggression und Gewalt künden. Wie Viebrocks Bühnenräume sind auch die Klang- und Stimmräume des Graham F. Valentine gespickt mit Bekanntem und doch nie eindeutig. Sie gehen nicht auf in der Aufzählung ihrer einzelnen Komponenten. So wie die Beschreibungen der Bühnenräume stets nur Felder abstecken und Assoziationsketten knüpfen¹¹⁸, müsste man auch hier eine Reihe von Zuordnungen treffen, die noch nicht einmal in der Summe das Gehörte benennen: Politikerrede, Durchkurbeln am Radio durch die Feindsender, Lautgedicht, alliierte Wochenschau, Störmeldung, etc.

Valentine ist kein Stimmenimitator, so wenig wie Anna Viebrock eine Raumimitatorin ist. Viebrocks Räume enthalten detailgetreu Nachgebautes, Gefundenes, „authentische“ Versatzstücke – aber es findet sich auch immer Fremdes, Funktionsloses, in der Kombination Unmögliches.¹¹⁹ Wo Viebrock in eine Flugzeugkabine eine Madonnennische hineinbaut und ein Gepäcknetz in vier Metern Höhe anbringt (*Die Spezialisten*), integriert Valentine Schwitters-Texte in bürokratische Verordnungen und transformiert ein an sich vernünftiges Wort wie *certainly* zum bloßen Klang.

¹¹⁷ Klangfarbe ist hier gemeint als individuelle Gestaltung des einzelnen Stimmklangs, die sich z.B. als ein bestimmter Tonfall verstehen lässt. Am Beispiel der Inszenierungen von Schleef und Wilson wird es hingegen auch um Klangfarbe als Folge bestimmter ‚Orchestrierungen‘ von Stimmgruppen gehen.

¹¹⁸ Hiß zitiert z.B. die Fülle von Beschreibungen, die Kritiker für den Bühnenraum von *Murx* (Berlin 1993) gefunden haben: „Anstalt, Irrenanstalt, Narrenanstalt, Wartesaal, Wartesaal der Geschichte, unmenschlicher Kantinen-Saal, Mutation zwischen Kantine und Bahnhofshalle, Endstation, resopalverholzter Alptraum einer abwicklungswürdigen Werkskantine, Zeitvernichtungsanstalt, Gefängnis, Behandlungsraum für geistig Behinderte, Treibhaus für Trostlose, Asyl etc.“ (Hiß 1999: 213).

Ruth Sonderegger schreibt in ihrer „Rezension der Rezensionen“ über die Eigenheiten der Marthaler-Kritiken: „Alle Versuche, Ort und Zeit der Handlung – die basalsten Orientierungspunkte im Koordinatensystem des Theaters – zu bestimmen, geraten zu Assoziationsketten, die früher oder später abgebrochen werden. Diese Assoziationsketten sind der immer wiederkehrende gemeinsame Nenner von Marthaler-Besprechungen in den ansonsten unterschiedlichsten Feuilletons“ (Sonderegger 2000: 369).

¹¹⁹ Ausführlich dokumentiert sind Viebrocks Bühnen und ihre Fundstücke in dem von Bettina Masuch herausgegebenen Band *Anna Viebrocks Bühnen/Räume. damit die zeit nicht stehenbleibt*. Berlin 2000.

Auf das Eingangszitat von Valentine zurückkommend lässt sich schon anhand dieser einen Rede eine Prognose über Marthalers Theater wagen. Valentine schreibt, die Rede sei „nicht unbedingt satirisch gemeint“ (Valentine a.a.O.). „Nicht unbedingt satirisch“ heißt, dass die komisch-kritische Komponente zwar eine Rolle spielt, aber bei weitem nicht den einzigen Aspekt der Rede darstellt.¹²⁰ Es könnte ein Kennzeichen Marthalerscher Musikalisation sein, dass sie fast immer mehr will als nur Ironisierung oder Komik.¹²¹ Marthalers ‚Musik mit den Mitteln des Theaters‘, sei es in der Großform seiner Abende, in der Behandlung seines chorischen Ensembles oder in den choreografierten Szenen, hat stets Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit, die man schon am (Zeit-) Raum ablesen kann, den er primär musikalisch Rezipierbarem einräumt. Für einen bloß komischen Effekt sind die Schwitters-Variationen in Valentines Rede zu lang, zu eingewichtig, zu fremd in ihrem Kontext – als Musik betrachtet sind sie kunstvoll, ambivalent und bieten dem Betrachter/Zuhörer einigen produktiven Widerstand.

1.3 Vom Ton zur musikalischen Form

1.3.1 Ton, Motiv, Leitmotiv

Anhand der Rede des heimatlosen Alliierten habe ich eine Reihe von Begriffen verwendet, die es sich genauer zu betrachten anbietet, weil sie musikwissenschaftlich komplex und für die Musikalisation von Theater im Allgemeinen und Marthaler im Besonderen wichtig sind. Warum und wie ist es sinnvoll, von theatralen Ereignissen als Tönen, Motiven, Formbeziehungen zu sprechen? Warum ist es häufig fruchtbar, das gesprochene Wort auf der Bühne als musikalisches Phänomen zu verstehen und zu behan-

¹²⁰ Diese Ambivalenz ist sicher unter anderem auch ein Erbe von Kurt Schwitters, besonders im Fall der hier vorliegenden Rede, die ja mit Schwitters-Texten spielt. Steven Paul Scher schreibt über Entstehung und mögliche Intentionen von Schwitters wohl berühmtestem Lautgedicht *Ursonate* (Schwitters 1998a: 214-242): „Mindful of the potential of the human voice (preferably his own) to produce noise-sounds, Schwitters drew on traditional musical techniques and forms and utilized many of Marinetti's stylistic, typographical, and orthographic strategies, pushing the idea of ‚musicalizing‘ spoken text to its outer human limits. But in spite of all the serious effort, genuine engagement and linguistic virtuosity that he invested in making „Ursonate“, it is difficult not to suspect that the supreme humorist and ironist Schwitters was fully aware of the ultimate absurdity of his grotesque creation“ (Scher 1994: 209).

¹²¹ Detlev Baur z.B. hebt vor allem auf das „komische Chor-Ensemble“ und das Erzeugen von „komischen Wirkungen [mit formalen Mitteln]“ ab und schlussfolgert: „Durch die musikalische Chorstruktur entsteht Komik“ (Baur 1999a: 104f.). Das erweist sich m. E. als zwar richtige aber verkürzende Beobachtung, worauf ich bei der Frage nach den *Strategien musikalischen Inszenierens* (Kapitel IV) noch zu sprechen kommen werde.

deln? Für die nun folgenden terminologischen Überlegungen bietet sich Graham F. Valentines Rede als roter Faden an. Da er, wie er selbst findet, in der Rolle des „Master of Ceremonies“ sein theatrales alter ego gefunden hat (siehe Dermutz 2000: 75f.), eignet er sich besonders dazu, das Kapitel zu begleiten. Denn als Zeremonienmeister ist es seine Aufgabe, wie er sagt, „Kompromisse zu finden. Er ist immer jemand, auf den man sich beziehen kann. [...] Er kennt die Regeln und man kann sich darauf beziehen“ (Valentine in: Dermutz 2000: 76).

Die Eigenschaften des musikalischen Tons wurden bereits zum Ausgangspunkt einer Theorie der Musikalisierung des Theaters gemacht (siehe Kap. II.4). Der Ton ist außerdem Ausgangspunkt für jede musikalische oder theatrale Komposition als ihr kleinster und nur im Ausnahmefall bereits signifikanter Baustein. Der Musikwissenschaftler Hans-Peter Reinecke differenziert:

„Ton“ ist der Begriff für die kleinste Einheit des mus. Geschehens sowohl in der horizontalen als auch in der vertikalen Achse. Er bezeichnet (vertikal) die ak. Elementareinheit an der Spitze einer Prägnanzskala: Einheitlichkeit (Ton) – Mehrheitlichkeit (Klang) – Amorph (Geräusch). Zum anderen ist er mus. Element in der Zeitachse: Elementargröße (Ton) gegenüber Tonschritt (Intervall) und Tonfolge (z.B. Melodie). (Reinecke 1966: 500)

In diesen Unterscheidungen lässt sich auch die Idee vom theatralen Ton verfolgen. Valentine beispielsweise produziert Töne (einzelne Silben) und Geräusche (z.B. die *pft*-Laute am Mikrofon). Klänge sind dem gleichzeitigen Einsatz mehrerer ‚Stimmen‘ desselben oder verschiedener Ausdruckssysteme vorbehalten. Auf ein nicht akustisches Phänomen übertragen hieße das z.B.: Ein einzelner Spotscheinwerfer müsste wie ein musikalischer Ton, eine Kombination von unterscheidbaren Lichtquellen als (Akkord-) Klang, eine eher diffuse Lichtstimmung aus unbestimmten Quellen einem Geräusch entsprechend behandelt werden. Das Kriterium der Tonhöhenbestimmtheit, das in der Musik über die Unterscheidung von Ton und Geräusch entscheidet¹²², lässt sich für visuelle Elemente am ehesten in den Dichotomien von Bestimmtheit/Unbestimmtheit, Schärfe/Unschärfe etc. fassen. Entscheidend für die Anwendung des Ton-Begriffs auf das Theater ist der „punktuelle Charakter des Tons“ (Reinecke 1966: 499), der theatral (in den genannten Differenzierungen) als Silbe, Laut, Lichtstrahl, Geste, Blick, Geräusch, kurze Bewegung etc. auftaucht.

Das Motiv ist insofern ein schwierigerer Begriff, da er längst eine eigene begriffsgeschichtliche Karriere in der Literaturwissenschaft, der Psychologie oder gar Kriminologie gemacht hat. Hinzu kommt, dass spätes-

¹²² Die Instrumentengruppe der Schlaginstrumente wird z.B. anhand dieses Kriteriums ganz allgemein in Instrumente mit bestimmbarer (z.B. Pauke) und unbestimmbare (z.B. Becken) Tonhöhe unterschieden.

tens seit Wagners Verknüpfung von literarischem und musikalischem Motiv eine klare Grenzziehung schwer fällt. Bevor wir uns jedoch dem Sonderfall des Leitmotivs zuwenden, bietet es sich an, anhand der folgenden drei Hauptbegriffe vom musikalischen Motiv die Abgrenzung vom literarischen Motiv zu suchen. Der Musikwissenschaftler Constantin Floros unterscheidet: 1. Das Motiv als Hauptidee (Initialzündung) einer Komposition, „eine Bedeutung, an die später die Literaturwissenschaft anknüpfen konnte“ (Floros 1986: 210). 2. Das Motiv als Bauelement einer Komposition, als kleinstes Einheitsglied mit außermusikalisch unbestimmter Semantik¹²³ und 3. Das Motiv als a) Leitmotiv und b) charakteristisches Motiv, d.h. als musikalische Gestalt mit bestimmter beigegebener Semantik. Die zweite Bedeutung sei die für die Musikwissenschaft „konventionellste und am weitesten verbreitete“ (Floros 1986: 210).

Der musikalische Motivbegriff bezieht sich zunächst auf Instrumentalmusik, für die frühe Vokalmusik galten Begriffe wie ‚sogetto‘, ‚res facta‘ etc. Dennoch scheint mir seine Anwendung auch auf die ‚Vokalmusik Theater‘ nicht nur deshalb gerechtfertigt, weil andere Begriffe viel stärker historisieren würden, sondern auch, weil die ‚musikalischen‘ Regisseure sich heute in aller Regel nicht an der Vokalmusik des Mittelalters o.Ä. orientieren, sondern hauptsächlich an der Instrumentalmusik der letzten drei bis vier Jahrhunderte für die der Motivbegriff¹²⁴ angemessen ist. Ihre theaterkompositorische Praxis bedient sich, so zumindest meine These, musikalischer Verfahren, wie sie für die westeuropäisch kanonisierte Musik vom Barock bis heute praktiziert werden.

Ein Begriff, der in verstärktem Maße Definitionsprobleme aufwirft, ist der des Leitmotivs. Guido Hiß z.B. schreibt über die Montagetechnik in Marthalers *Murx* (Berlin 1993):

Wie Leitmotive etikettieren absurde Gesten und Worte diese Kreaturen, nicht Entwicklung prägt die Szene, sondern beständige, leicht variierende Wiederholung, Wiederholung einzelner Worte, Sätze, Geräusche. (Hiß 1999: 214)

Aus mehreren Gründen halte ich beim Gebrauch dieses Begriffs Vorsicht für angebracht, auch wenn die Eigendynamik, mit der sich ‚Leitmotiv‘ in jeglichen Diskurs geschlichen hat, in dem irgendeine Art von Wiederholung oder Wiederkehr beschrieben wird, längst nicht mehr aufzuhalten ist.

¹²³ Hier knüpft auch von Blumröders Definition des Motivs als „kleinste, charakteristische kompositorische Einheit“ (von Blumröder 1987: 1) an.

¹²⁴ Es sei noch hinzugefügt, dass es im Folgenden nicht um das Motiv im literaturtheoretischen Sinne einer „durch die kulturelle Tradition ausgeprägte[n] und fest umrissene[n] thematische[n] Konstellation“ (Nünning 1998: 383) geht, wenngleich sich auch über solche Motive bei Marthaler produktiv schreiben ließe. Anhand von Valentines Rede habe ich also *musikalische* Motive untersucht, die allgemein nicht nur „melodische Gestalten, sondern auch Akkordfolgen, prägnante Rhythmen und idiophonische Klangsymbbole“ (Floros 1986: 219) sein können.

Solange die Rede vom Leitmotiv ausdrücklich metaphorische Funktion erfüllt, ist die inflationäre Verbreitung des Begriff auch hinnehmbar. In einem musikimmanenten Kontext, in den sich Hiß mit seinem explizit als musikwissenschaftlich prononcierten Aufsatz stellt, gilt jedoch:

Wer den umstrittenen Terminus *Leitmotiv* verwendet, muß erläutern, wie er ihn versteht – selbst dann, wenn er ihn auf die Erscheinungen beschränkt, die Wagner mit Begriffen wie *ahnungs- oder erinnerungsvolle melodische Momente*, *zu melodischen Momenten gewordene Hauptmotive der dramatischen Handlung*, als *Grundmotiv*, *Grundthema*, *Gefühlswegweiser* u.a. umschreibt – wahrlich nicht die besten Voraussetzungen für einen Fachterminus [...]. (Veit 1996: 1093)

Veits Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zeigt, dass bei der Verwendung von ‚Leitmotiv‘ Wagners Bestimmungen des Begriffs mitgedacht werden müssen, auch wenn der Begriff älter ist als Wagners musikdramatische Theorie und Praxis. Das Leitmotiv als musikalisches Erkennungs- und Ankündigungszeichen einer bestimmten Bühnenfigur z.B. gab es schon in der barocken Oper. Bei Wagner erlebt es eine Neubestimmung durch die Umfänglichkeit und kompositorische Vielfalt, mit der es zum Einsatz kommt. Leitmotive sind nicht mehr nur musikalisch feststehende Wendungen, die mit Außermusikalischem denotiert werden; sie werden verknüpft und verarbeitet und konstruieren den musikalischen Satz insgesamt. Die Semantisierung¹²⁵ ist dabei nicht eindeutig, und auch die Erscheinungsform der Motive variiert. Das Leitmotiv impliziert in Wagners Verwendung den Kontext einer geschlossenen dramatischen Entwicklung, von Figurenpsychologie und metaphysischer Symbolik – alles Voraussetzungen, die Marthaler nicht erfüllt. Gerade auch die von Hiß suggerierte Opposition der Leitmotivik gegenüber einer musikalisch-dramatischen Entwicklung steht der Wagnerschen Tradition diametral gegenüber: Bei Wagner sind die Leitmotive gerade Gegenstand kompositorischer Entwicklung, und die Leitmotivtechnik erzeugt erst die Linearität, mit der der Held musikalisch symbolträchtig und schicksalsergeben dem unausweichlichen Verlauf der Handlung entgegendrängt.

Um die Anwendung von ‚Leitmotiv‘ nicht ausschließlich auf Wagner zu beschränken, bedarf es eines definitorischen Kompromisses. Die Bestimmung, die Joachim Veit für das Leitmotiv vorschlägt, scheint mir der hier zu führenden Untersuchung dienlich, weil sie zwei Kriterien an die Hand gibt, mit denen man ein wiederkehrendes Motiv sinnvoll von einem Leitmotiv unterscheiden kann: Materialität und Verweischarakter. Veits Definition hilft, den Leitmotivbegriff präziser zu fassen und beschreibungsschärfer werden zu lassen:

¹²⁵ Siehe dazu Brown, Hilda Meldrum 1991: *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of ‚Epic‘ Theatre*. Oxford.

Da eine präzise differenzierende Terminologie fehlt, kann hier nur eine kritische Geschichte der Begriffsverwendung gegeben und zu einer Geschichte des Phänomens in Beziehung gesetzt werden, das man in seiner allgemeinsten Form als eine *musikalische* Wiederholung bezeichnen kann, die nicht musikimmanent begründbar ist und die somit über den musikalischen Zusammenhang hinausweist. (Veit 1996: 1079, Hervorhebung von mir)

In einem musikalischen Kontext ist es nur dann sinnvoll, von Leitmotiven zu sprechen, wenn es sich überhaupt um musikalische Motive handelt. Nicht ein allgemein wiederkehrendes Thema wie z.B. das des Schlafens bei Marthaler ist sozusagen schon leitmotivisch, sondern erst eine spezifisch musikalische Mikrostruktur. Das Unterscheidungsmerkmal zum ‚normalen‘ Motiv ist der Verweischarakter des Leitmotivs. Hier greift Hiß‘ Beschreibung bereits nicht mehr. Die wiederkehrenden Sätze und Gesten aus *Murx*, auf die Hiß sich bezieht, verweisen nicht auf ihre Sprecher, sie sind Teil der Figuren. In anderen Fällen, wie z.B. bei Valentines *Ribble*-Motiv, ist das Motiv hingegen nur so vage semantisierbar, dass seine Bezeichnung als Leitmotiv irreführend wäre.

Damit ein Motiv auf Außermusikalisches verweisen kann, muss es nicht zwangsläufig selbst asemantisch sein. Auch ein eigentlich kohärenter Satz, ein gebräuchliches Wort können so in eine musikalische Struktur eingebettet werden, dass sie „musikimmanent nicht mehr begründbar“ (ebd.) sind, und können dabei auf etwas anderes als ihren ursprünglichen Gehalt verweisen. André Jung z.B. benutzt in seiner Rede aus *Stunde Null* das Wort ‚aber‘ zunehmend leitmotivisch. Von einer Konjunktion wird es zu einem musikalischen Intervall, das über sich selbst hinausweist, indem es zum Symbol für die Verselbstständigung eines rhetorischen Widerspruchsgestus‘ wird. (Siehe dazu genauer Kapitel III.1.4.1)

Am ehesten mag der Begriff des Leitmotivs bei Robert Wilsons Inszenierungen greifen, wo bestimmte gestische und räumliche Zeichenkombinationen codiert und motivisch verarbeitet werden. Allerdings dürfte einem Betrachter, der Probenprozess und Regieintentionen nicht kennt, eine Decodierung meist schwerfallen, wozu Wilson selbst häufig mit der Dekonstruktion seiner Codes beiträgt. Wilson benutzt so eine Art Leitmotivtechnik, die sich permanent selbst wieder aufhebt und ad absurdum führt.

1.3.2 Melodie und Thema

Ein Motiv ist dadurch gekennzeichnet, dass es in der Regel Teil eines längeren melodischen Gefüges ist, d.h. eines Themas oder einer Melodie. Eine Unterscheidung dieser beiden ist nur tendenziell möglich, da die Übergänge fließend und vom Kontext mitbestimmt sind, und die Musikwissenschaft bisher keine eindeutige terminologische Abgrenzung zulässt. Um die Begriffe nicht synonym zu verwenden, schlage ich folgende graduelle

Differenzierungen vor: Das Thema (allg.: „kompositorisch zu behandelnder Gegenstand“, von Blumröder 1995: 1) bietet durch seine besondere Struktur und Komplexität bessere Voraussetzungen für einen kompositorischen Umgang als eine Melodie. So bietet z.B. die MGG statt einer Definition zum ‚Thema‘ zunächst folgende Stichwortsammlung an: „Aufgabe, Gegenstand, Leitgedanke, Gesprächsstoff, impliziert Zukünftiges, die Fähigkeit zur Ver- bzw. Bearbeitung und Wandel“ (Schilling-Wang/Kühn 1998: 534). Das Thema ist dadurch bestimmt, dass es sich zu *dem* zentralen kompositorischen Verfahren eignet, der motivisch-thematischen Arbeit. Gemeint ist damit „das Verfahren, die Motive eines Satzes in den Durchführungspartien aufzugreifen, zu verarbeiten, zu variieren, abzuspalten, zu entwickeln, in neuen Beleuchtungen erscheinen zu lassen, gegenüberzustellen und miteinander kontrapunktisch zu verflechten“ (Floros 1986: 211). Diese Technik, die innerhalb der musikalischen Formschemata des Sonatenhauptsatzes bzw. der Fuge ‚Durchführung‘ genannt wird, ist nicht bei jeder Tonfolge gleichermaßen denk- und dankbar. Die Melodie ist demnach in meinem Gebrauch eine schlichtere Tonfolge, die sich häufig durch harmonisch und formal einfachen Aufbau (z.B. zweiteilige Liedform nach dem Schema A-B) und Sanglichkeit auszeichnet, wie uns das in vielen Volksliedern begegnet. Letztlich entscheidet der kompositorische *Gebrauch* über die thematischen Qualitäten einer Tonfolge. Eine Melodie kann dann in einer entsprechenden Komposition durchaus zum Thema ‚nobilitiert‘ werden.

Vergleicht man beispielsweise den ersten Abschnitt von Valentines Rede (*Ladies and Gentlemen... bis ... what is going on behind*) mit den folgenden, so fällt auf, dass er melodisch und rhythmisch viel klarer und einfacher ist als die weiteren Abschnitte der Rede. Nur der Beginn der Rede hat melodische Eingängigkeit, das Folgende tendiert mehr zum Thematischen. Letztlich jedoch ist eine Unterscheidung nur in besonderen Fällen aussagekräftig. Wie auch beim Motiv ist es aber wichtig, auf den Unterschied des Begriffs ‚Thema‘ zu seinen Bedeutungen in anderen Disziplinen, z.B. in der linguistischen Opposition von Thema und Rhema, hinzuweisen. Für die sinnvolle Anwendung einer Differenzierung von Thema und Melodie im Theaterkontext hilft ein Blick auf folgenden Kriterienkatalog für ein (musikalisches) Thema:

Von einem Thema fordert der Sprachgebrauch 1., daß es aus verschiedenen Motiven gebildet ist; durch bloße Wiederholung oder Sequenzierung nur eines Motivs entsteht noch kein Thema. Ein Thema sollte 2. deutlich begrenzt sein; [...] von einem Thema (einem „Gesetzten“ oder „Gegebenen“) erwartet man 3., daß es ausgearbeitet wird, und 4., daß es „*ein Gebilde von Charakter und bestimmter Physiognomie*“ (H. Riemann 1895) sei. (Hüsch/Dahlhaus 1997: 44)

Was diese Kriterien nicht erfüllt, ist nicht automatisch Melodie oder melodisch – hier treten die schon genannten Anhaltspunkte der Einprägsamkeit, Wiederholbarkeit etc. in Kraft –, sondern kann auch eine bloße Aneinanderreihung von ‚Tönen‘ sein. Es wird in jedem Fall deutlich, dass sich die Begriffe Melodie und Thema im Theater-Kontext am ehesten auf die stimmliche Sprach- und Lautgestaltung beziehen lassen¹²⁶, d.h. auf eine spezifische Aneinanderreihung von Tönen, die außer rhythmischen, dynamischen und klangfarblichen Eigenschaften auch über unterscheidbare Tonhöhen, d.h. über eine Kontur verfügt. Nicht jede stimmliche Äußerung ist eine Melodie und erst recht noch kein Thema, doch jede besitzt melodische Eigenschaften, wobei die umgangssprachliche Verwendung (Schauspieler X spricht melodisch, hat eine melodische Stimme etc.) eine besonders auffällige Manifestation des Prinzips bedeutet.¹²⁷

Wie auch in anderen Fällen¹²⁸ bietet die jüngere Musikgeschichte des ‚Thema‘-Begriffs nicht unbedingt Anhaltspunkte für seinen Gebrauch im musikalisierten Theater. Die für das 20. Jahrhundert konstatierte Abkehr vom Thema durch Aufgabe der Tonalität und der Idee des harmonischen Grundgerüsts¹²⁹ gilt m. E. für das theatrale Musizieren nur eingeschränkt. Die Preisgabe des Themas ist nicht gleichzusetzen mit der Verabschiedung der Figur oder des dramatischen Texts. Unter musikalischen Gesichtspunkten mag etwa Frank Castorf, trotz dramatischer Vorlage, ‚thematische‘ Entwicklungen, d.h. ein konsequentes, durchdachtes Verarbeiten von motivischen Konstellationen etc. verneinen. Castorf arbeitet sowohl im Hinblick auf seine Textvorlagen, als auch im Bereich der szenischen Erfindungen eben meist dekonstruktiv und geht bewusst einer Stringenz oder Kohärenz aus dem Wege, wie sie ein thematisch-motivisches Verarbeiten des szenischen Materials auf musikalischer Ebene zur Folge hätte. Ein Thema bietet ein kompositorisches Zentrum, auf das sich eine Kompositi-

¹²⁶ Natürlich finden ‚Melodie‘ und ‚Thema‘ auch immer dann Verwendung, wenn im herkömmlichen Sinne musiziert wird, sei es instrumental oder vokal.

¹²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel III.2.1 *Rhythmus*, in dem ich die These vertrete, dass der umgangssprachliche Gebrauch von ‚rhythmisch‘ ebenfalls schon eine rhythmische Besonderheit beschreibt. Die Einschränkung gegenüber all dem, was im musikalischen Sinne rhythmisch zu nennen wäre, ist hier aber m. E. zu groß, als dass man die alltagssprachliche Bestimmung übernehmen könnte.

Die im Zusammenhang mit Melodizität aufgeworfenen Aspekte ließen sich in historischer Hinsicht z.B. bei den Schauspielern und Sprechkünstlern an Leopold Jeßners Preußischem Staatstheater in Berlin Ende der zwanziger Jahre zur Anwendung bringen. Die rhetorische Tradition und Gestaltung etwa seines Starschauspielers Fritz Kortner sind, wie sehr sie sich von heutiger Theaterästhetik unterscheiden mögen, unmittelbar musikalisch sinnfällig und daraufhin untersuchenswert.

¹²⁸ Siehe das Kapitel III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*, sowie Kapitel III.4 Akt V *Wilson und Mozart: Bezüge zur Musiktradition*.

¹²⁹ Siehe dazu Schilling-Wang/Kühn 1998: 540ff.

on in ihrer Gesamtheit beziehen kann. Solche Zentren sucht Castorf bewusst zu vermeiden und zielt dabei konsequenterweise auf eine tiefgreifende (wenn auch mittlerweile durchschaubare) Verstörung der Kommunikation zwischen Zuschauerraum und Bühne, die sowohl für Castorfs Theaterästhetik als auch für seinen politischen Mitteilungscode grundlegend geworden ist. Christoph Marthaler hingegen inszeniert auf dieser Ebene durchaus gegensätzlich zu Castorf, indem er besonders bei seinen szenischen Projekten aus scheinbar kompositionsunwürdigem ‚Sprachmüll‘ kleine Themen baut, die er als spielerische musikalische Gravitationszentren verarbeitet und deren bevorstehenden Zerfall er nur am Rande durchscheinen lässt.

Komplexere Tonfolgen des Theaters, etwa Abfolgen von Lichtimpulsen, Gesten, Geräuschen, lassen sich unter Berücksichtigung der jeweiligen Dominanz ihrer Parameter als rhythmische Muster und Phrasen, dynamische oder klangliche Folgen beschreiben und in ihre jeweiligen motivischen Bestandteile differenzieren. Der Begriff ‚Sequenz‘ ist dabei insofern problematisch, als dass er außermusikalisch einen klar umrissenen Abschnitt (eines Films, einer Choreografie etc.) meint, in der Musik aber einen ganz bestimmten melodischen Fortspinnungstypus bezeichnet, bei dem beispielsweise eine kurze Tonfolge auf immer anderen Tonstufen wiederholt wird.¹³⁰ (Siehe Abb. 2) Diese melodische Technik bleibt für das Theater eher ein Sonderfall, so dass es am sinnvollsten ist, Sequenz im Allgemeinen außermusikalisch zu verwenden und im Einzelfall auf eine musikalische Sequenzierung explizit zu verweisen.

Abb. 2: Musikalische Sequenz



und vereinigen sich in sog. „Ballungen“ (Textbuch) zu komplexeren rhythmischen Einheiten. Hier wäre es sogar möglich, im musikalischen Sinne von Sequenzierung zu sprechen, weil unmittelbar aufeinander folgend das optisch-akustische Motiv ‚Bett-Zusammenbruch‘ im Kern unverändert, aber in der Ausgestaltung unterschiedlich wiederholt wird. So z.B. in der ersten „Ballung“: Josef Ostendorfs Bett faltet ihn zu einem „Sandwich“ (Textbuch) zusammen, André Jungs Klappliege knickt in den Beinen ein, Graham F. Valentines Krankenbett schnappt mit dem Kopfteil nach hinten, Martin Pawlowsky gerade mühsam errichtetes Metallbett sackt ihm schmerzhaft auf den Fuß zusammen, nun wird André Jung von seiner Liege einmal vor- und zurück gefaltet, worauf Klaus Mertens abschließend und damit die Sequenz durchbrechend vor Schreck seinen Nachttopf fallen lässt.

Diese Szene gibt außerdem Anlass zu einer Beobachtung, die ein wenig erstaunt: Der szenische Vorgang trägt noch deutlich die Züge des Improvisierten, bzw. lässt seinen Ursprung im improvisierten Spiel erkennen, ist aber gleichzeitig erkennbar komponiert und hochgradig organisiert. In dieser Aufführung, aber auch in anderen Aufführungen der hier verhandelten Theaterforen spielt das (musikalische) Verfahren der Improvisation, trotz seiner Tradition als bewährte theatrale Technik, kaum eine Rolle. Lediglich im Probenprozess ist die Improvisation noch fest verankert. In musikalischer Hinsicht stellt die Improvisation eine besondere Spielart des Umgangs mit Motiven, vorgeformten Versatzstücken oder Phrasen bzw. eine besondere Spielart der melodischen Gestaltung überhaupt dar. Von der Renaissancemusik bis zum Jazz ist sie eine besondere Technik spontanen Komponierens (häufig im Wortsinn von ‚com-ponere‘ = ‚zusammensetzen‘). Auf dem Theater kann sie, im Rückgriff auf musikalische Improvisationstechniken, als spezifischer Beitrag zur seiner Musikalisierung verstanden werden und soll daher hier nicht ausgeklammert bleiben. Gerade am Beispiel einer historischen Form musikalischen Theaters, der *Commedia dell'Arte* wird Improvisation als erfindungsreiches musikalisch-theatrales Verfahren besonders greifbar.

1.3.3 Improvisation

Die Improvisation ist sicher eines der ersten Merkmale, das man konstitutiv für die Erscheinungsformen der *Commedia dell'Arte*¹³¹ nennen müsste.

¹³¹ Umfassenden Einblick in Ästhetik und Geschichte der *Commedia dell'Arte* geben u.a.: Pandolfi, Vito (Hg.) 1957-61: *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. Sechs Bände. Firenze. / Taviani, Ferdinando/Schino, Mirella 1982: *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze. / Tessari, Roberto 1981-84: *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milano. / Zorzi, Ludo-

Bereits ihre im Deutschen verbreitete Bezeichnung als Stegreifkomödie (siehe z.B. Doll 1985: 31) ist problematisch, weil sie ein künstlerisches Schaffen ohne Vorbereitung suggeriert. Tatsächlich aber griffen die Comici in ihrem Spiel entlang eines ‚scenario‘ häufig auf einstudierte und trainierte szenische und textliche Versatzstück zurück.¹³² Ihr Improvisieren war dabei weder eine „creatio ex nihilo“ (Fitzpatrick 1995: 8f.) noch ein reines „composing performance by means of a somewhat mechanical linking of a series of pre-set routines“ (ebd.).

Es handelt sich um ein changierendes Spiel zwischen freier Erfindung innerhalb eines vorgegebenen Rahmens, den die Tradition der jeweiligen Figur und der Plot des jeweiligen scenario abstecken, und der flexiblen Kombination vorbereiteten Materials im Zuge der Aufführung. Der Begriff, den Fitzpatrick in seiner Studie zu Oralität und Literarität der *Commedia dell'Arte* dafür findet, bringt den Aspekt der Musikalität des Vorgangs mit ins Spiel.¹³³ Er nennt die Art der Improvisation der *Commedia* „composition in performance“ (Fitzpatrick 1995: 47). Die Analogie von einer ‚Komposition während des Spiels‘ zur musikalischen Improvisation liegen auf der Hand: In *The New Grove Dictionary* lautet die Definition von ‚Improvisation‘ gleich zu Beginn des entsprechenden Eintrags:

The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. Well known examples of improvisation in Western art music include the supplying of a part not fully notated; the ornamentation of a given part or parts; the addition of a cadenza; or the creation of a piece in some standard form [...] from given material. (Horsley 1980: 31)

So ist es sicher auch kein Zufall, dass zeitgleich mit dem Beginn der Aktivität der ersten *Commedia dell'Arte* Gruppen um die Mitte des 16. Jahrhunderts die ersten theoretischen Traktate und musikpraktischen Lehrbücher zur musikalischen Improvisation veröffentlicht wurden. Vincente Lusitanos *Introduzione facilissima* (1553) gilt als erstes methodisches Lehrbuch der Improvisation (siehe Horsley 1980: 33), bald gefolgt von

vico 1980: „Intorno alla *Commedia dell'Arte*“, in: *Forum italicum*, University of Wisconsin Vol. XIV, n. 3, Winter 1980, S. 427-453.

¹³² Die literarisch und musikalisch intertextuelle Improvisationsweise, die die Comici auf der Grundlage ihres teilweise erheblichen Bildungsniveaus praktizierten, ist ausführlich dokumentiert in Anne MacNeils Untersuchung: *Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes toward Music, Poetry, and Theater during the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*. Dissertation an der Universität Chicago, Illinois 1994. Siehe außerdem: Apollonio 1954, 1982.

¹³³ Zu weiteren Analogien der *Commedia dell'Arte* zur Musik siehe: Roesner, David 1997: *Komik – Körper – Kunst – Kommerz. Eine Analyse der Elemente der Commedia dell'Arte in den Silent Slapstick Comedies*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (1555) von Nicola Vicentino und den berühmten *Istitutioni harmoniche* (1572) von Gioseffo Zarlino, die beide weitergehende Anweisungen zu Techniken der Improvisation gaben.

Die Verwendung eines musikalischen Improvisationsbegriffs für die Spielpraxis der *Commedia dell'Arte* erscheint auch vor dem Hintergrund heutiger Prägung des Begriffs durch die Jazz- und Populärmusik immer noch sinnvoll. Sowohl in Bezug auf solistische als auch auf Ensemble-Improvisation im traditionellen Jazz sind die Parallelen unverkennbar. Beim Spielen etwa von so genannten ‚Standards‘, die bis heute einen erheblichen Teil der Jazzmusik ausmachen, ist ein ‚Leadsheet‘ die Vorlage für die Improvisation.¹³⁴ Dieses Leadsheet enthält das Thema und die Akkordfolge des jeweiligen Stücks und ist in seiner Funktion durchaus einem scenario der *Comici dell'Arte* vergleichbar. Bei der Improvisation berücksichtigt nun jeder Solist das gegebene Harmonieschema als verbindliche Grundlage und setzt sein Solo aus einer Vielzahl einstudierter Pattern, Zitate und spontan erfundener Melodien zusammen, die einer ganzen Reihe von Regeln gehorchen.¹³⁵ Die transhistorische und transdisziplinäre Vergleichbarkeit hat natürlich ihre Grenzen, auf die auch Fitzpatrick hinweist, indem er die Affinität, die zwischen *Commedia* und Jazz trotz gegenseitiger Unkenntnis existiert, folgendermaßen problematisiert:

The jazz analogy is often employed in regard to the *commedia dell'arte* [...], but its applicability is limited in that, unlike dialogue, its musical structure rests upon a restricted and repetitive sequence of chords, enabling easy and measured turn-taking. As well, multiple instruments playing over each other can provide pleasing harmonies and counterpoint, whereas overlacking utterances in dialogue are usually babble. (Fitzpatrick 1995: 36)

Diese Differenzierung ist sicher richtig und verweist auf die graduellen Unterschiede, die bei einer derartigen Analogisierung zu benennen sind. Fitzpatrick vergisst jedoch, dass theatrales Ensemblespiel sich nicht nur sprachlich manifestiert, sondern gerade in der *Commedia* vielfach auf gestisch-mimischen Kompositionen beruht. Akrobatische *lazzi*¹³⁶ und visuelle

¹³⁴ Die vermutlich bekannteste Sammlung solcher Standards in Form von leadsheets ist *The Real Book* bzw. *The New Real Book*, letzteres hg. von Chuck Sher und Bob Bauer, Petaluma, 1988.

¹³⁵ Dazu schreibt Derek Bailey: „Die im Grunde recht simple Technik besteht darin, eine nach einem festgelegten Taktschema gespielte Harmoniefolge in Melodielinien, Skalen und Arpeggien aufzulösen. Diesem Harmoniegerüst liegt stets entweder eine der „popular song“-Formen oder aber der Blues [...] zugrunde“ (Bailey 1987/1980: 85f.).

¹³⁶ Das Wort „lazzo“ wird etymologisch von „l'azione“ (früher auch: „l'azzione“) hergeleitet, was soviel wie „Aktion“, „Handlung“ heißt. Eine kurze und griffige Definition des Phänomens *lazzo* bietet Konstantin Miklasevskij in seinem Standardwerk über die *Commedia dell'Arte*: „I *lazzi*, che rivestivano grandissima importanza nella *commedia*

Scherze können sich dabei problemlos überlagern oder kontrapunktieren, ohne zu babylonischer Verwirrung zu führen. In jedem Fall tut Fitzpatrick's Kritik der Richtigkeit eines musikalischen Improvisationsbegriffs in Anwendung auf das Spiel der Comici dell'Arte m. E. keinen Abbruch.

1.3.4 Form

Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile. (Clemens Kühn)¹³⁷

Wann immer wir über die Abfolge von Motiven, Phrasen, Themen etc. sprechen, wann immer wir also eine Abfolge musikalischer Sinneinheiten beschreiben, stellt sich automatisch die Frage nach der Art der Beziehungen zwischen diesen Sinneinheiten. Das gilt für Musik genauso wie für musikalisiertes Theater. Wo im Theater herkömmlicher dramatischer Prägung der Begriff der Dramaturgie Fragen der inhaltlichen und strukturellen Beziehungen von Figuren und Szenen aufzuschlüsseln sucht, drängt sich für das musikalisierte Theater der Begriff der musikalischen Form auf. Musikalische Form ist, ganz allgemein gesprochen, ein „Prozeß sinngenerierender Beziehungen“ (Faltin 1979: 5). Die Musiklehre trifft dabei einige Unterscheidungen über die Arten von Beziehungen; Unterscheidungen, von denen eine Analyse musikalisierten Theaters profitieren kann.

Zunächst aber gibt es ein zentrales Problem mit der musikalischen Formlehre¹³⁸: die Frage nach ihrem Gegenstand. Der Musiktheoretiker

italiana, erano episodi a carattere fortemente comico che si inserivano nell'azione talvolta senza un rapporto diretto con questa“ (Miklasevskij 1981/1914-17: 70).

Dt.: „Die lazzi, die in der commedia italiana einen wichtigen Platz einnahmen, waren Episoden von besonders komischem Charakter, die sich in die Handlung einfügten, manchmal ohne direkten Bezug zu ihr zu haben“ (Übersetzung: David Roesner).

¹³⁷ Kühn, C. 1995: 607.

¹³⁸ Siehe dazu u.a.: de la Motte-Haber, Helga 1992: „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): *Form in der Neuen Musik*. Mainz u.a., S. 26-36. / Erpf, Hermann 1967: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz. / Faltin, Peter 1979: *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden. / Fritsch, Johannes 1992: „Formvorstellungen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): *Form in der Neuen Musik*. Mainz u.a., S. 36-52. / Gurlitt, Willibald/Eggebrecht, Hans Heinrich 1967: „Variation/Wiederholung“, in: (Hg.): *Riemann Musik Lexikon*. Mainz, S. 1015f./1064. / Knaus, Herwig/Scholz, Gottfried 1988: *Formen in der Musik. Bd. 1: Herkunft, Analyse, Beschreibung, Bd. 2: Anregungen zur Musikanalyse*. Wien. / Kühn, Clemens 1994 (1987): *Formenlehre der Musik*. München und Kassel u.a. / Kühn, Clemens 1995: „Form“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG*, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 3. Kassel u.a., S. 607-643. / Schmidt, Christian Martin 1992: „Die offene Frage der offenen Form“, in: Jost, Ekkehard (Hg.):

Peter Faltin skizziert diesen Gegenstand in seiner Habilitationsschrift *Phänomenologie der musikalischen Form* (Wiesbaden 1979) so:

Das eigentliche Realisationsfeld der musikalischen Form ist nicht das materielle Objekt, sondern das ästhetische Subjekt, das aufgrund seiner extern und intern gegebenen Voraussetzungen einen intendierten und materialisierten Zusammenhang als einen musikalischen Sinnzusammenhang akzeptiert oder nicht akzeptiert. Zu solchen Voraussetzungen gehört ein geeignetes Instrumentarium des Bewußtseins, das es erlaubt, die Elemente einer Struktur nicht als bloße Empfindungen, sondern als musikalisch sinnvollen Zusammenhang aufzunehmen. (Faltin 1979: 6)

Was sich hier ein wenig elitär liest, weil impliziert wird, dass nur das geschulte Bewusstsein musikalische Form richtig erkenne, verweist zumindest auf die Subjektivität des Erlebens und damit überhaupt des Entstehens musikalischer Form. Ich habe weiter oben meine Praxis der Notation beschrieben und das Notieren bereits einen subjektiven Verstehens- und Interpretationsakt genannt. Hier wird nun noch einmal deutlich, dass meine Arbeit sich im Schreiben u.a. über theatral-musikalische Form ihren Gegenstand bis zu einem gewissen Grad erst selbst schafft und das in Kauf nehmen muss. Es handelt sich dabei um einen Prozess subjektiver Formbildung, den der Musikwissenschaftler Johannes Fritsch als „Rezeption von Musik [...] geprägt durch Stereotype, durch Gestalt- und Gruppenbildungen, durch aktive Synthese schon im Akt des Hörens selbst“ (Fritsch 1992: 49) beschreibt. Christian Martin Schmidt geht sogar so weit, die Unmöglichkeit einer grundlegenden Definition musikalischer Form zu konstatieren. Es könne bestenfalls Versuche geben, „das Terrain abzustecken“ (Schmidt 1992: 10).

Die Form musikalisierten Theaters, über die ich im Folgenden spreche, manifestiert sich in der Aufführung in expliziten oder subjektiv wahrgenommen Beziehungen zwischen ihren Bausteinen und Teilen. Damit perspektiviert sich auch noch einmal die musikalische Funktion der unterschiedlichen Ausdruckssysteme des Theaters: Aus verständlichen Gründen ist bei der Analyse der gewählten Beispiele häufig primär von Sprache und Aktion der Schauspieler als Manifestationen von Musikalisierung die Rede. Zeitlichkeit, Lautlichkeit und Bewegung stellen dabei die Anknüpfungspunkte dar, die es erleichtern, schauspielerische Darstellung als Musik aufzufassen. In Bezug auf die musikalische Form wird aber noch einmal deutlich, dass auch die vergleichsweise ‚stillen‘ und ‚statischen‘ Ausdrucksebenen Bühne, Maske, Kostüm und Licht ihren Anteil am Gesamteindruck von Theater als Musik haben. Sie beeinflussen vor allem die musikalische Großform, indem sie häufig die Wahrnehmung von Zeitabschnitten der Aufführung als Formsegmente steuern.

Form in der Neuen Musik. Mainz u.a., S. 9-15. / von Fischer, Kurt 1966: „Variation“, in: Blume, Friedrich (Hg.): *MGG*, Bd. 13. Kassel u.a., S. 1274-1309.

Die musikalische Dreiteilung z.B., wie sie Stefan Pucher in seiner Inszenierung von Tschechows *Kirschgarten* (Basel 1999) analog zu den Akten des Stücks vornimmt, wird nur durch den Wechsel der abstrakten Bühnenräume und der Kostüme etabliert. Die ursprünglichen dramaturgischen Indikatoren für eine Dreiteilung (Wechsel von Tageszeiten, Ortswechsel) spielen in der Basler Fassung keine Rolle mehr.

Auch die Inszenierungen Einar Schleefs machen deutlich, wie stark Bühne, Kostüme und Licht musikalisch formgebend wirksam werden können. In *Wilder Sommer* (Wien 1998) stellen extreme Kontraste in der Gestaltung des Bühnenraums musikalische Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen der Aufführung her. Sie beginnt mit einer langen szenischen Einheit von etwa eineinhalb Stunden, die in einem vorn aufgeschnittenen, stilisierten Vierparteienhaus spielt. Die Frontalität dieses den Guckkasten ausfüllenden Baus, die Massivität und Statik werden von einem zweiten szenischen Abschnitt kontrastiert. Das riesige, grellweiße Haus versinkt vollständig in der Untermaschinerie und gibt den Blick frei auf die fast leere, schwach beleuchtete Bühne. Auf beständig rotierender Drehbühne fährt der Chor singend in Gondeln im Kreis; eine Szene, die durch Leichtigkeit und Leere, durch meditative Bewegung nur der Bühne und zunehmende Dunkelheit gerade über die visuellen Zeichen des Raumes und des Lichts die musikalische Wahrnehmung radikal verändert.

Die Beispiele machen außerdem deutlich, dass in Bezug auf die musikalische Form zwischen formalen Gegebenheiten und subjektiver Herstellung von Beziehungen unterschieden werden muss. Wenn Graham F. Valentine viermal *Ribble* sagt, liegt unzweifelhaft das Formprinzip ‚Wiederholung‘ vor; ob ich hingegen das vierfache *certainly* als rhythmische Wiederkehr des vierfachen *Ribble* empfinde, ist eine Frage meines individuell konditionierten Formempfindens. Und auch diese Grenzziehung zwischen objektiven und subjektiven Formkriterien ist sicher nicht immer scharf zu ziehen. Das Theater stellt sich gerade in Bezug auf seine formale Beschaffenheit als ein offener Text dar. Doch auch wenn es keine richtige oder falsche Lesart gibt, lassen sich sicher überzeugendere und weniger überzeugende formale Zuschreibungen unterscheiden.

Da es im Folgenden unter anderem auch um Fragen der Formsemantik gehen wird, rückt ein Unterschied der wissenschaftlichen Disziplinen in Blickfeld. In der Musikwissenschaft wird die in der Literaturwissenschaft veraltete Form/Inhalt-Debatte unter etwas anderen Vorzeichen geführt. Besonders Ana Agud unterstreicht, dass es eine Dichotomie Form/Inhalt für die Musik gar nicht gebe (siehe Agud 1999: 83ff.). In der im engeren Sinne asemantischen Musik gebe es nur spezifisch musikalische Inhalte, die ihre Form aber unübersetzbar gleich mit sich brächten. Inhalt und Form

bedingten einander nicht nur, sondern seien gar nicht unabhängig voneinander zu denken. Und Clemens Kühn ergänzt:

Eine Trennung [...] von Form und Inhalt risse auseinander, was als kompositionstechnischer und ästhetischer Aspekt zueinander gehört. [...] Gestalt und Gehalt [...] sind zwei Seiten derselben Sache: In ihrem formalen Bau drückt sich die Idee einer Musik aus, so wie umgekehrt die musikalische oder ästhetische Idee greifbar wird in der jeweiligen Form. (Kühn, C. 1995: 608)

Wenn ich also dennoch anhand theatral-musikalischer Formen auch formsemantische Überlegungen anstelle, begründet sich das darin, dass musikalisiertes Theater stets außermusikalische Bezüge herstellt, d.h. eine Semantisierung musikalischer Ausdrucksebenen fast zwangsläufig stattfindet. In der Beschreibung von Theater als Musik bemühe ich mich zwar um eine Bestimmung des spezifischen, unübersetzbaren Inhalts musikalischer Sinn-einheiten, unternehme aber im zweiten Schritt auch eine Semantisierung, suche eine zweite inhaltliche Ebene, die dem Gesehenen und Gehörten – unter Berücksichtigung der Bedeutungsangebote des theatralen Kontexts – außermusikalische Implikationen zuschreibt.

Fünf Formprinzipien

Der Wunsch, die musikalische Form als exponierte Gestaltungsebene musikalischen Inszenierens stark zu machen, auch in Abgrenzung gegenüber dem etwas verschlissenen Rhythmus-Begriff, entsteht aus der Beobachtung, dass z.B. Marthaler auf der Ebene der Form und des Rhythmus gleichermaßen auffällig, aber auf ganz unterschiedliche Art und Weise gestaltet. Eine Synonymisierung, wie sie Stefanie Carp vornimmt, verwischt hier nur:

Wie wenige Regisseure des Sprechtheaters arbeitet er [Marthaler] am Rhythmus. Der Rhythmus ist die Form und die Form ist ein Inhalt. [...] Die Form, die immer eine musikalische Form ist, erzählt das, was die Geschichte, der Inhalt des Abends, das auf der Bühne Verhandelte jetzt gerade nicht erzählt. (Carp in: Dermutz 2000: 102)

Die vielen einzelnen Teilrhythmen, aus denen sich jede Aufführung und ihr Gesamtrhythmus zusammensetzen, haben selbstverständlich formale Auswirkungen, d.h. implizieren bestimmte formale Beziehungen, sind aber sicher nicht mit der Form insgesamt gleichzusetzen. Und um herauszufinden, was die musikalische Form „erzählt“, hilft es nur zu fragen, was denn da formal überhaupt passiert, was formal auffällig ist, wo formale Erwartungen, soweit man sie formulieren kann, erfüllt oder enttäuscht werden.

Warum dieses Insistieren auf musikalischer Form bei Christoph Marthaler, der sonst meist unter dem Aspekt des spezifischen Rhythmus‘ seiner Inszenierungen betrachtet wird? Ich halte diesen die Marthaler-Produktion und -Rezeption beherrschenden Topos z. T. für ein Missver-

ständnis, das die ausführliche Diskussion musikformaler Beziehungen klären soll. Ich will das an einem Zitat seiner Dramaturgin festmachen: „Langsamkeit und Wiederholung erzeugen einen Rhythmus, der etwas über das soziale Leben erzählt. Langsames Leben ist lang“ (Carp 1997: 74). Langsamkeit *erzeugt* aber keinen Rhythmus; der Rhythmus ist (musikalisch gesehen) zuerst da und kann lediglich von der Tempoeigenschaft ‚langsam‘ bestimmt sein. Wiederholung wiederum ist zunächst ein formales, kein rhythmisches Prinzip, kann allerdings im Kleinen wie im Großen Auswirkungen auf rhythmische Eindrücke haben. D.h. vieles, was bei Marthaler unter dem Stichwort ‚Rhythmus‘ verhandelt wird, ist häufig keine Frage der Dauer und der chronologisch/metrischen Abfolge von Ereignissen¹³⁹, sondern eine besondere Gestaltung der Formbeziehungen einzelner Elemente und Teile zueinander, die sich darüber hinaus längst nicht in Wiederholungen beschränken. Damit wird Rhythmus bei Marthaler nicht im Geringsten zur *quantité négligeable*, wird aber seiner Position als allein seligmachendem musikalischen Aspekt enthoben.

Das notwendige Fragen nach Art und Bedeutung musikalischer Formbeziehungen, von dem ich oben gesprochen habe, findet hier unter fünf Überschriften statt: Wiederholung, Variation, Verschiedenheit, Kontrast und Beziehungslosigkeit.

1. Wiederholung

Wer aber die Wiederholung will, der ist ein Mann, und je gründlicher er es verstanden hat, sie sich klar zu machen, ein um so tieferer Mensch ist er. Wer aber nicht begreift, daß das Leben eine Wiederholung ist, und daß dies des Lebens Schönheit ist, der hat sich selbst gerichtet und verdient nichts Besseres, als, daß er umkommt [...]. (Sören Kierkegaard)¹⁴⁰

Graham F. Valentine setzt unsere „aktive Synthese schon im Akt des Hörens“ (Fritsch 1992: 49) spätestens dann in Gang, wenn er zum ersten Mal das Wort *Ribble* viermal hintereinander hervorstößt. Wenn er es zum zweiten Mal als Motiv A‘ (*Ribible Ribble*) etwas später wieder in den Textfluss einbringt, haben wir es bereits mit drei zentralen Formbeziehungen zu tun: Wiederholung, Wiederkehr, Variation.

Der einschlägige Artikel im *Riemann Musik Lexikon* (Gurlitt/Eggebrecht 1967) sagt uns über den Stellenwert der Wiederholung: „Wiederholung ist, in Verbindung mit Verändern, wohl das elementarste

¹³⁹ Für eine detaillierte Bestimmung rhythmischer Aspekte siehe Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

¹⁴⁰ Kierkegaard 1955/1843: 4.

Grundprinzip aller musikalischen Gestaltung.“¹⁴¹ (Gurlitt/Eggebrecht 1967: 1064) Und Leonard Bernstein fügt hinzu: „The repetitive principle is at the very source of musical art“ (Bernstein 1976: 162). Ist die Wiederholung als Markenzeichen Marthalerschen Inszenierens, das keine Theaterkritik zu erwähnen versäumt, in musikalischer Hinsicht völlig selbstverständlich, ohnehin Ursprung (source) musikalischen Theaters? Patrick Primavesi verweist beispielsweise darauf, dass die Wiederholung dem Theater auch schon institutionell zugrunde liegt: Seit der Professionalisierung des Theaters gehöre die Wiederholung zu den „umfassenden Bedingungen der Veranstaltung, die auf ähnliche Weise oft mehrere Male stattfindet oder sich zumindest in eine Reihe ähnlicher Ereignisse einfügt“ (Primavesi 1999: 146).

Bei Christoph Marthaler und anderen Regisseuren mit einem stark ausgeprägten Formenkanon (also auch Einar Schleef und Robert Wilson) kommt noch ein weiterer Aspekt theatraler Wiederholung hinzu: Bestimmte Lieder, Gesten, Witze, Bühnenelemente tauchen über die Inszenierungen hinweg immer wieder auf, ebenso wie ein harter Kern von Darstellern und Musikern. Auch im intertextuellen Bezug der Inszenierungen untereinander herrschen die Formprinzipien der Wiederholung und Variation.

Dass man auch mit Marthalers binnentextuellen Wiederholungen nicht ganz so schnell zu Ende ist, macht jede Selbstbeobachtung beim Besuch der Aufführungen deutlich: Die vielen Wiederholungen ganzer szenischer Einheiten im *Sturm* (Berlin 1994) beispielsweise rezipiert man anders und sicher viel weniger selbstverständlich als die vielen Wiederholungen in Bachs *Weihnachtsoratorium*.¹⁴² Hans-Thies Lehmann interpretiert den offensichtlichen Unterschied so:

Keine ästhetische Form ohne gezielt eingesetzte Wiederholung. Aber Wiederholung nimmt im Neuen Theater eine ganz andere Bedeutung an: Diente sie in der alten Kunstsprache zur Strukturierung, zum Aufbau einer Form, so tritt sie in der neuen Theatersprache in den Dienst der *Destruktion* von Formtotalitäten. (Lehmann 1997: 38)

¹⁴¹ Wiederholung soll im Folgenden tatsächlich ‚nur‘ als Prinzip musikalischer Gestaltung behandelt werden; philosophische Aspekte des Themas, wie sie etwa Kierkegaard oder Deleuze aufwerfen, werden hier ausgeklammert. Sie finden zum Teil eine aufschlussreiche Würdigung in Isabel Osthues‘ Studie zu Marthalers Inszenierung *Faust* √1+2.

Siehe dazu: Kierkegaard, Sören 1955 (1843): „Die Wiederholung (Gjentagelsen)“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, 5. Abteilung. Düsseldorf (København), S. 1-97. / Deleuze, Gilles 1992 (1968): *Differenz und Wiederholung (Différence et répétition)*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München (Paris). / Osthues, Isabel 1995: *Wiederholung-Serie. Raum- und Zeiteffekte des Theaters. Zu Marthaler*. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.

¹⁴² Entsprechendes gilt für Wiederholungsmuster bei Schleef, Wilson u.a.

Gerade bei Marthaler, Schleef und Wilson scheint mir diese These überprüfenswert. Alle drei, wie unterschiedlich auch immer, arbeiten sehr stark am Aufbau von Formtotalitäten, wenngleich sie jeweils die mögliche Destruktion mitreflektieren und mitinszenieren. Die Destruktion greift dabei nicht nur auf formaler Ebene, sondern attackiert v.a. bestimmte Rezeptionsmuster und Erwartungshaltungen der Zuschauer. Bettina Heyl beispielsweise konstatiert, wenn auch in einem anderen ästhetischen Zusammenhang, als Konsequenz von Wiederholung nicht die Zerstörung von Formtotalität, sondern die Überführung einer Form in eine andere. Die Wiederholung wird hier zum Wahrnehmungsappell an den Zuschauer/Leser, sie ist Aufforderung zu einem musikalischen ‚Lesen‘ der Zeichen: „Jede Wiederholung befreit das Kunstwerk mehr von dem beschränkenden Substrat der Schrift, des Zeichens, der begrifflichen Bedeutung des einzelnen Worts und verwandelt es in Musik“ (Heyl 1996: 207). Eine pauschale Bestimmung der Wirkungsweise der Wiederholung und anderer Formbeziehungen ist sicher so nicht möglich. Und bis zu einer Deutung der Bedeutung Marthalerscher Formstrategien bedarf es noch einiger grundsätzlicher Überlegungen.

Die musikalische Wiederholung gewinnt im späten Mittelalter als formbildendes Element an Bedeutung. Sie ist Schmuck des musikalischen Satzes, wird im Barock zur musikalisch-rhetorischen Figur. Auch hier ist die Terminologie, speziell in Abgrenzung der Wiederholung von der Variation, nicht ganz eindeutig. Das *Ribble*-Beispiel zeigt jedoch, dass folgende Unterscheidungen, die auch Gurlitt und Eggebrecht treffen, sinnvoll sind: Es gibt die unmittelbare Wiederholung (Repetition) eines Formteiles, eines Motivs, etc. (*Ribble*) und die progressive Wiederholung, z.B. die Abfolge mehrerer Strophen eines Liedes bei fortschreitendem Text, wie sie leicht abgewandelt, die Wiederholungen von gleichen Sätzen in verschiedenen Sprachen bei Valentine darstellt. Die Wiederkehr eines Elements bezeichnet eine Wiederholung, die nicht unmittelbar erfolgt, etwa wie bei der fast unveränderten Wiederaufnahme des *Ribble*-Motivs bei 3‘53“.

Schwierig ist es, den Graubereich zwischen Wiederholung und Variation genau zu bestimmen. Weder Kühn noch Gurlitt und Eggebrecht ziehen eine eindeutige Grenze zwischen Wiederholung als Identität¹⁴³ zweier Elemente und Variation als Ähnlichkeit zweier Elemente. Die MGG spricht an einer Stelle sogar von Wiederholung in „variiertem Gestalt“ (von Fischer 1966: 1275). Wiederholung sei häufig verbunden mit: Transposition, dynamischer oder rhythmischer Modifikation. Will man den Begriff der Variation als Kompositionsprinzip (siehe unten) nicht überflüssig machen, halte ich es für angebracht, ‚Wiederholung‘ nur bei *weitgehender*

¹⁴³ Gemeint ist Identität hier als ‚Gleichheit‘ und nicht im Sinne von ‚Selbstheit‘.

Übereinstimmung und nicht mehr bei signifikanten Veränderungen zwischen zwei Elementen zu gebrauchen. Die beiden *Ribble*-Motivschleifen bei 1'22" und 3'53" sind in sich klare Wiederholungen, auch wenn sicher ganz leichte dynamische Schwankungen festzustellen wären. Die Wiederaufnahme des Motivs als *Ribibibibib* ist aber bereits eine textliche und rhythmische Variation des Motivs und keine Wiederholung oder Wiederkehr.

In einem anderen Beispiel verbinden sich die Prinzipien der Wiederholung und Variation, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen. Valentine wiederholt an vielen Stellen (z.B. im Abschnitt über die ‚Bildung irgendwelcher Organisationen‘ ab 5'27") den gleichen Text in einer anderen Sprache. Auf semantischer Ebene wird das Gleiche *wiederholt*, durch den Wechsel der Sprache und damit auch der musikalischen Eigenschaften der Aussage findet aber auch eine *Veränderung* statt, die man als Variation oder Variante bezeichnen kann. Der Begriff der Variante ist dabei als Bezeichnung einer weniger weitreichenden Veränderung zu sehen (siehe Weber 1986: 46).¹⁴⁴

Die Frage, ob Marthalers Wiederholungen musikalische Selbstverständlichkeit oder die „*Destruktion* von Formtotalitäten“ (Lehmann, 1997: 38) sind, ob sie als „Stehenbleiben“, als „Fluch“ (Marthaler in: Ecke 1996) oder als „Sehnsucht und Optimismus“ (Valentine in: Dermutz 2000: 80) zu verstehen sind, bleibt offen. In seiner Laudatio zum Europa-Preis für „Neue Wirklichkeiten des Theaters“ in Taormina 1998 bekräftigt Ivan Nagel die Bedeutung der Musik für das Theater Marthalers und unterstreicht gleichzeitig seine Ambivalenz:

¹⁴⁴ Am Rande erwähnenswert ist das als *Minimal Music* bekannt gewordene Phänomen, das stetige Wiederholung bei gleichzeitiger, oft unmerklicher Veränderung zu seinem Kompositionsprinzip gemacht hat. Diese Musikform, die v.a. in den 60er und 70er Jahren durch Komponisten wie Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass vertreten wurde, wird gelegentlich mit Marthalers Theaterarbeiten assoziiert, der sich davon aber distanziert, z.B. indem er die zentrale Klaviermusik seines *Faust* $\sqrt{1+2}$, Erik Saties *Vexations*, verteidigt: „Diese sich immer wiederholende Musik hat eine unglaubliche Magie entwickelt, und das hat auch gar nichts mit diesem repetitiven Minimalschleim zu tun, der ja auch immer noch ziemlich populär ist“ (Marthaler 1994b: 16f.). Die Suche nach Entsprechungen trübt hier eher den Blick auf das eigene, spezifisch theatrale Komponieren von Christoph Marthaler. Bei einer abstrahierenden Bestimmung musikalischer Verfahren und ihrer Wirkungen kann hingegen auch ein In-Bezug-Setzen von Marthaler und Minimal Music erkenntnistiftend sein. Die Beschreibung bestimmter *Wirkungsmechanismen*, wie sie Clemens Kühn für die Minimal Music findet, erinnern jedoch deutlich an die Rezeptionstopoi der Marthalerkritik: „Vermutlich hat Minimal music erst so richtig Auge und Ohr geöffnet für Wiederholung als das Eigentliche, und für dadurch verändertes Zeiterleben: Wo ein musikalischer Fortgang ausgesetzt ist zugunsten des Immergleichen, gibt es keinen gerichteten Prozeß, schwindet das Gefühl für die Zeitstufen ‚vorhin‘, ‚jetzt‘, ‚dann‘. Zeit setzt aus. Musik kreist“ (Kühn, C. 1993: 143).

Liebe durchdringt seine Inszenierungen in einer besonders erkennbaren, präzisen Gestalt: als Musik. Andächtiger noch als von Tschechow und Beckett hat Christoph Marthaler die Langsamkeit, das Schöne und Erschreckende der Wiederholung von einem Dritten gelernt: von Franz Schubert. Als Musiker hat Marthaler im Theater angefangen. Er ist auch als lob- und preiswürdiger Regisseur-Autor noch Musiker geblieben. (Nagel in: Dermutz 2000: 205)

Dass eine Semantisierung des Prinzips der Wiederholung nicht zur Verallgemeinerung taugt, zeigt die Widersprüchlichkeit der herausgegriffenen Zuschreibungen deutlich. Die ästhetischen Wirkungen der Wiederholung sind nicht auf einen Nenner zu bringen, genauso wenig wie die anderer Formbeziehungen. Jeder Kontext, jede spezifische Gestalt einer Wiederholung hat andere Konsequenzen, die nur am einzelnen Beispiel zu bestimmen sinnvoll ist. In jedem Fall handelt es sich um zwei deutlich zu unterscheidende Vorgänge, eine Wiederholung wahrzunehmen und zu benennen oder ihr eine wie auch immer geartete Bedeutung beizumessen.

2. Variation

Variieren ist ein Urprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung überhaupt. (Kurt von Fischer)¹⁴⁵

Valentines Rede besteht, quantitativ gesehen, aus nur wenigen Wiederholungen, wiewohl diese auch als Erste auffallen mögen. Auch wenn man sonst nicht viel verstanden hat, wird man selbst nach einmaligem Hören festgestellt haben, dass einige Elemente, wenngleich verändert, wiederkehren. Gemeint sind immer noch die vielen Varianten von *Ribble*.

Der Begriff der Variation ist umgangssprachlich hinlänglich gebräuchlich und bedarf keiner allzu ausführlichen Definition; hinsichtlich des musikwissenschaftlichen Kontextes verlangt er jedoch nach einer Abgrenzung. Dort ist ‚Variation‘ „zweifach bestimmt, als *Form* und als *kompositorisches Prinzip*“ (Kühn, C. 1981: 211). Für eine Anwendung auf das Theater scheint mir die Variation als Formschablone (z.B. im ‚Thema mit Variationen‘), wie sie seit dem 16. Jahrhundert zunehmend Verbreitung fand, kaum relevant zu sein. Gemeint ist hier also immer „Variation als Veränderung eines Gegebenen [als] ein Grundprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung, dessen sich die Musik auf jeder Stufe ihrer Entwicklung bedient“ (Drees 1998: 1238). Kühn bestimmt die Art der Veränderung noch etwas genauer, was sich gerade in Bezug auf eine weitere Formbeziehung, die Verschiedenheit, als sinnvoll erweisen wird: „[Die Variante] ist eine Veränderung (variieren = verändern), aber nicht in allem. Sie ist erkennbar rückbezogen auf Vorvergangenes, ohne mit ihm identisch

¹⁴⁵ Von Fischer 1966: 1274.

zu sein, sie weicht von ihm ab, ohne sich sofort zu weit zu entfernen“ (Kühn, C. 41994/1987: 19).

Valentines Motiv A (*Ribble*) und sein Motiv A' (*Ribible Ribble*) weichen voneinander ab, sind aber lautlich noch deutlich aufeinander bezogen. Auch die Phrase 2 *Certainly, Certainly, Certainly, Certainly* kann als Variation der Phrase 1 *Ribble, Ribble, Ribble, Ribble* verstanden werden: Sie ist zwar lautlich bzw. ‚textlich‘ weit entfernt, dafür aber rhythmisch „erkennbar rückbezogen“ (ebd.) auf Phrase 1.

Auch im Fall der Variation ist eine *pauschale* Charakterisierung der musikalischen Implikationen der Variation im Allgemeinen kaum möglich. Die Deutung von Gurlitt und Eggebrecht etwa, Variieren als das „geistvolle Spiel des Umgestaltens“ zu bezeichnen, das „zugleich als formbildende Kraft dem musikalischen Verlauf Zusammenhang, Gliederung und Faßlichkeit [gibt] und [...] die ästhetische Forderung der Varietas, der Mannigfaltigkeit in der Einheit, besonders sinnfällig zu erfüllen [vermag]“ (Gurlitt/Eggebrecht 1967: 1015), gibt innerhalb des musikhistorischen Rahmens, dem sie verpflichtet ist, sinnvoll eine Tendenz vor. Unter zeitgenössischer Perspektive ist so eine Bestimmung jedoch sicher nicht ungefragt zu übernehmen.

3. Verschiedenheit

Jede der drei Linien steht für sich. Sie sind weder miteinander verknüpft noch gegensätzlich zueinander. Eingebunden in sprachlich Allgemeines, zeigen sie weder Ähnlichkeit [...], noch Wiederholung [...], noch Kontrast [...]. Sie sind lediglich untereinander verschieden. (Clemens Kühn)¹⁴⁶

Bisher kamen vor allem einige wenige, besonders auffällige Abschnitte der Rede des heimatlosen Alliierten zur Sprache. Der größere Teil der Rede blieb musikalisch unbetrachtet. Er ist aber nicht etwa weniger bewusst gestaltet, sondern nur formal unauffälliger. Das formale Charakteristikum der Verschiedenheit definiert sich, das zeigt auch obiges Zitat über einen Chorsatz aus der Renaissance, ex negativo. Wo keine *spezifische* Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zweier Elemente zueinander vorliegt, wo – musikalisch gesprochen – Teile nur in Form einer Reihung verbunden sind, beschreibt ‚Verschiedenheit‘ den Mangel an einer ausgeprägteren Beziehung. In Valentines Rede reihen sich die verschiedenen Protokolltexte der Alliierten aneinander, sie sind zusammengebunden durch die Ähnlichkeit ihrer Herkunft, durch die thematische Linie, die sie durchzieht; in ihrer Musikalität sind diese Passagen zueinander unauffällig: Gemeinsamkeiten (die durchgehend hohe artikulatorische Spannung, die überwiegend for-

¹⁴⁶ Kühn, C. 41994 (1987): 21.

cierte Dynamik, die Tendenz zur metrisch gebundenen Rhythmisierung einzelner Motive und Phrasen, etc.) und Unterschiede (immer neuer Text, zunehmende Viersprachigkeit, zunehmende Emotionalität des Ausdrucks, etc.) halten sich die Waage. Sie sind weder kontrastiv, noch ähnlich, vor allem aber nicht beziehungslos (s. u.), sondern einfach verschieden.

4. Gegensätzlichkeit/Kontrast

Der ungemilderte Kontrast hat sich [...] derart zum Eigentlichen emanzipiert [...], daß nicht das Verbindende dominiert oder ein gelassenes Gleichmaß, sondern das verstörend Auseinanderbrechende. (Clemens Kühn)¹⁴⁷

Dass die Nicht-Schwitterschen Textteile der Alliiertenrede im Wesentlichen durch Verschiedenheit voneinander geprägt sind, schließt Ausnahmen, besonders in der Mikrostruktur, nicht aus. Gerade innerhalb mancher Textabschnitte, wie z.B. dem über die Verbotsanträge gegenüber der Bildung deutscher Organisationen und Vereine, reiht Valentine die Sätze nicht einfach aneinander, sondern sucht musikalische Gegensätzlichkeit. Direkt im Anschluss an das viermalige *Good deal easier* verfällt er zunächst in einen französischen Singsang (5'10" ff.). Alle Silben und Wörter sind legato aneinander gebunden, gleichmäßige Akzente rhythmisieren den weichen musikalischen Fluss, einzelne Vokale genießt Valentine förmlich als klangliche Entfaltungsmöglichkeiten (*militaire*). Die Wiederholung des Textes auf Englisch und Deutsch direkt anschließend ist kontrastiv vor allem in Bezug auf Rhythmisierung und Artikulation: Jetzt (5'20" ff.) werden die Silben staccato voneinander getrennt, einzeln hervorgestoßen, keine Vokale entfalten sich mehr zwischen den immer dichter aufeinander folgenden Akzentuierungen der harten Konsonanten. Die beiden Phrasen sind nicht irgendwie unterschiedlich, sondern unterscheiden sich in einigen Merkmalen spezifisch und aufeinander bezogen: Sie bilden Gegensätze.

5. Beziehungslosigkeit

Musik, die von der Idee des Ungleichartigen ausgeht, verzichtet auf eine Vermittlung. Wenn (seiner Herkunft und seinem Charakter nach) scheinbar Unvereinbares aufeinander stößt, dann wird gerade Beziehungslosigkeit zum stilistisch-formalen Prinzip. (Clemens Kühn)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Kühn, C. 41994 (1987): 23.

¹⁴⁸ Kühn, C. 41994 (1987): 23.

Bei der Beschreibung des Reihungsprinzips in Valentines Rede war bewusst nur von den Alliiertentexten die Rede; die zweite wichtige Textsorte, die Schwitterschen Versatzstücke, blieb zunächst außen vor. Das liegt daran, dass schon anhand des obengenannten Beispiels zur Wiederholung, dem ersten Auftreten des Motivs A (*Ribble*), noch eine weitere formale Beziehung beschrieben werden muss: In sich bildet die kurze Phrase (*Ribble, Ribble, Ribble, Ribble*) einfach eine Wiederholung, zu ihrem Kontext jedoch verhält sie sich indifferent. Da sie sich musikalisch in fast jeder Hinsicht vom Vorhergehenden unterscheidet, sich kaum Anknüpfungspunkte an ihre musikalische Umgebung finden lassen, bildet sie ein beziehungslos Anderes. Entsprechendes gilt für alle weiteren auf Schwitters basierenden Abschnitte: Sie unterscheiden sich radikal in Textsorte, Sinnhaftigkeit, musikalischer Interpretationsanforderung und binnenformaler Gestalt von der übrigen Rede. Sie sind repetitiv und reduziert im Unterschied zum überbordenden Fluss der viersprachigen Verordnungen. Im Gegensatz zum virtuosen Witz der vorgestellten Rhetorik¹⁴⁹ sind die Schwitters-Sequenzen asemantische Einbrüche und werden vor allem auf rein rhythmisch-lautlicher Ebene wirksam. Sie erschöpfen sich aber nicht darin, kontrastiv zu sein, sie sind vielmehr fremd und unvereinbar mit dem Rest der Rede.

Dieses Prinzip der Beziehungslosigkeit findet, wenn auch vor allem in satztechnischer Hinsicht, besonders prägnante Ausprägung in einem Orchesterstück, das Marthaler ebenfalls schon theatralisiert, sogar zur Namensgebung der Inszenierung verwendet hat: Charles Ives' *The Unanswered Question* (1906, Marthaler: Basel 1997). Über elegische Akkorde der Streicher schichten sich immer wieder, harmonisch und rhythmisch völlig selbstständig, ein Flötenquartett und eine Trompete. Hier wird nicht kontrastiv eine musikalische Ebene auf eine andere bezogen, ihr gegenübergestellt, sondern „das Andersartige selbst, die Heterogenität an sich“ (Kühn, C. 1981: 213) werden zum kompositorischen Gegenstand.

Ein Diagramm (Abb. 3) soll die genannten fünf Formbeziehungen noch einmal übersichtlich darstellen. Es beruht im Wesentlichen auf den Erkenntnissen von Peter Faltin und Clemens Kühn zur musikalischen Form. Neben der begrifflichen Differenzierung der wesentlichen *Formbeziehungen* sind ergänzend noch einige in der Musik elementare *Formprinzipien* in das Schema aufgenommen. Sie sind teilweise direkt mit bestimmten Beziehungen verknüpft, teils aber auch übergeordnete Gestaltungsmodi. Es

¹⁴⁹ Ich denke hier besonders an die auf Churchill zurückgehende Passage über die Kommunisten, die er mit einem schwer einzuschätzenden Krokodil vergleicht: „You don't know whether to tickle it under the chin or hit it over the head. When it opens its mouth you cannot tell whether it is trying to smile or preparing to eat you up“ (Textbuch. Höre dazu Tonbeispiel 1: *Valentine*, 0'51“ff.).

genügt, sie hier kurz zu nennen und ggf. am Beispiel näher auf sie einzugehen.

Wesentliche Formprinzipien sind die Reihung, Fortspinnung und Entwicklung. Bei der Reihung ergibt sich der formale Zusammenhang meistens durch eine außermusikalische Komponente, z.B. den Text. Das war am Beispiel der Alliiertenverordnungen zu beobachten, die verschieden musikalisiert und aneinander gereiht waren, aber inhaltlich miteinander verknüpft bleiben. Die Fortspinnung ist z.B. eine Abfolge von Varianten oder Variationen, sie unterscheidet sich von der Entwicklung dadurch, dass sie – metaphorisch gesprochen – „assoziiert“, nicht „denkt“ (siehe Kühn, C. 1981: 215f.). Die Fortspinnung ist nicht stringent, anders als die Entwicklung zielt sie nicht auf Zusammenhang durch kompositorische Logik. Zu unterscheiden von Reihung, Fortspinnung und Entwicklung insgesamt ist das Prinzip der Gruppierung, das sich im erkennbaren Rückbezug auf Vergangenes, also v.a. in Wiederholung und Kontrast, ergibt. In der Musikwissenschaft gibt es für diese beiden Tendenzen auch die der Literatur entlehnten Begriffe der musikalischen Poesie (bestimmt von Gruppierungen) und Prosa (bestimmt von Fortspinnung und Entwicklung).¹⁵⁰

Abbildung 3: Formbeziehungen/-prinzipien

Identität	Wiederholung, Gruppierung	gleich	max. Zusammenhang
Ähnlichkeit	Fortspinnung, Variante	ähnlich	↓
Verschiedenheit	Reihung	anders, unähnlich	↓
Gegensätzlichkeit	Kontrast	spezifisch unähnlich	↓
Beziehungslosigkeit	Nebeneinander, Schichtung	fremd	min. Zusammenhang

1.4 Stunde Null II: Politik als Stimmbild

Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird – kurz die Musik hinter den Worten. (Friedrich Nietzsche)¹⁵¹

Nach der intensiven Beschäftigung mit Graham F. Valentines Alliiertenrede, die pars pro toto dem terminologischen Klärungsbedarf äußerst dienlich war, soll nun der Betrachtungsausschnitt auf Marthalers Theater etwas erweitert werden. Zunächst gehe ich daher auf einige Aspekte der für die Inszenierung zentralen Rednersequenz insgesamt ein, die über die bei Valentine zu beobachtende Musikalisierung von Sprache hinausgehen.

¹⁵⁰ Siehe dazu auch das Kapitel III.4 Akt V: *Wilson und Mozart. Bezüge zur Musiktradition.*

¹⁵¹ Nietzsche, zit. in: Mayer 1991: 51.

Der Blick auf eine neuere Inszenierung hingegen, *Die Spezialisten* (Hamburg 1999), stellt dann die Musikalisierung der Makrostruktur der Inszenierung unter besonderer Berücksichtigung von Motivik und Form in den Vordergrund. Techniken der Musikalisierung, die bei Valentine am kleinen Beispiel zu zeigen waren, sollen dort in einem größeren Kontext untersucht und vervollständigt werden. Abschließend wird nach Wesensmerkmalen Marthalerschen Theaters insgesamt unter dem Aspekt eines spezifischen Kompositionsstils zu fragen sein.

In der Rednersequenz der *Stunde Null* dient die Musikalisierung unbestreitbar der Erzeugung einer erheblichen Reihe von komischen Effekten, was sich unschwer an der Frequenz der Lacher im Publikum ablesen lässt. Damit sind Marthalers Verfahren, das öffentliche Sprechen selbst, die Geschichtlichkeit des gezeigten Vorgangs und die Medialität der öffentlichen Rede musikalisch zu inszenieren, aber nicht erschöpfend beschrieben.

1.4.1 *Die öffentliche Rede: sprachmelodische und rhetorische Eigenarten*

Die Lücke zwischen dem Text und dem Schauspieler wird nicht durch Bedeutung überbrückt. Insofern spielen die Darsteller in Marthalers Theater eher wie Musiker oder Tänzer. Sie stellen die Sprache frei. Dann hört man sie besser. (Stefanie Carp)¹⁵²

In ihrer streng formalen Anlage hat die Rednersequenz tatsächlich einiges mit dem Formschema „Thema mit Variationen“ gemeinsam, allerdings liegt das Thema nur implizit zugrunde und könnte höchstens vage mit ‚rhetorische Formen des Gedenkens‘ beschrieben werden. Nacheinander treten alle Führungskräfte an die Mikrofone und führen dabei sieben Variationen von Politikerreden vor. Variiert werden die sprachmelodischen Konturen, die Rhythmisierung, die Phrasierung und eine Reihe regelrechter rhetorischer Ticks. Die sieben Reden werden eingeleitet und immer wieder unterbrochen von deutschem Liedgut, dessen formale Geschlossenheit und Schlichtheit bei der Anlage der ganzen Sequenz Pate gestanden haben mag. In der Abfolge von kurzen und langen Redebeiträgen und in der Positionierung der Lieder wirkt die Sequenz sorgfältig ausbalanciert. Gerade vor dieser harmonischen formalen Folie zeichnen sich die politischen Abgründe, die in den Gestus des allgemeinen Menschenverstands gekleideten Ungeheuerlichkeiten, mit denen die historischen Texte aufwarten, besonders deutlich ab. Dabei sind die Risse in der scheinbaren Harmonie schon in der Theatralisierung der Chorlieder angelegt: Zum wohlklingenden „Oh Täler weit, oh Höhen“ prügeln die Redner, wenn auch im Metrum, erbar-

¹⁵² Carp in: Dermutz 2000: 112.

mungslos aufeinander ein, und das „Gott zum Gruß mit frohem Sang“ wird durch stetiges Crescendo bei der dritten Wiederholung zur aggressiven Brüllnummer, für die die Münder so weit aufgerissen werden, dass das Lied am Ende hinter einer Maulsperr im Halse stecken bleibt.

Die Sprachmelodien der Redner weisen einige Eigentümlichkeiten auf. In allen Reden wird auffällig bewusst die Sprachmelodie gestaltet, wobei stets kleine Abweichungen von einem gedachten rhetorischen Ideal¹⁵³ zu verzeichnen sind. Sie machen die subtile Komik aus und lenken die Aufmerksamkeit auf die Musikalität des Vortrags, sie verweisen uns aber auch auf unsere Rezeptionsgewohnheit, dem musikalisch Angenehmen auch einen Vertrauensvorschuss in Bezug auf seinen Inhalt entgegen zu bringen. Klaus Mertens z.B. hat in seiner Rede, es ist die erste der Sequenz, die Angewohnheit, weit über ein Normalmaß hinaus die Stimme an allen möglichen Stellen des Satzes abzusenken. (Tonbeispiel 2: *Mertens 1*) Es entsteht ein Sprechen, das musikalisch ständig Schlusswirkungen erzeugt und so die Aufmerksamkeit des Zuschauers rasch verschleißt. In diesem einlullend monotonen Gestus verstecken sich aber inhaltliche Spitzen, wie z.B. die These, dass aufständische Arbeiter nun einmal „von der Polizei erschossen werden *mußten*“ (Textbuch, meine Hervorhebung).

Ganz konträr verhält es sich bei Siggi Schwientek: Er spricht kämpferisch, laut, zwar mit unschön krähender, aber Aufmerksamkeit einfordern der Stimme. Allerdings ist der Text seiner Rede durch zahlreiche Auslassungen zu Nonsens verstümmelt: „Ich will heute keine politische, nur das möchte ich sagen: die Aufgabe, gleich welchen Glaubens, Farbe, muß den Zustand gleich welche Farbe der Friedlosigkeit zu beenden [...]“ (Textbuch). Der Kontrast zwischen dem engagiertem Vortragen einer musikalisch kohärenten Form mit inkohärentem sprachlichen Inhalt macht die besondere Komik der Rede aus und entlarvt in der Verkürzung die Floskeln als Floskeln.

Auch Josef Ostendorf, der einige Sätze aus seiner langen Rede¹⁵⁴ vom Beginn der Inszenierung wieder aufnimmt, spielt mit dem Gegensatz von Text und Musik. Die appellativen, pathetischen Sätze („eine reinere Form wollen wir schaffen, ein reineres Bild“, Textbuch) spricht Ostendorf in einem weinerlichen Singsang, dessen schlackernde Melodiekontur nicht recht zur Linearität der zu Gehör gebrachten Gedanken passen will. (Tonbeispiel 3: *Ostendorf*) Er treibt diesen Gegensatz auf die Spitze, als er am Ende seines kurzen Beitrags zu schluchzen beginnt.

¹⁵³ Mit rhetorischem Ideal ist hier die Zweckmäßigkeit der Mittel zur Gewinnung und Überzeugung der Zuhörer gemeint.

¹⁵⁴ Ernst Wiecherts *Rede an die deutsche Jugend*, Hamburg 1945, siehe Programmheft der Inszenierung.

Jean-Pierre Cornus Sprachmelodie weist ebenfalls eine Kontur auf, deren zahlreiche Auf- und Abbewegungen ein Normalmaß weit überschreiten. Eine Art musikalischer Tick seiner Rede besteht außerdem darin, dass er in jedem Satz viel zu viele Betonungen setzt. Diese durchaus verbreitete rhetorische Unart beim Einfordern von Aufmerksamkeit hat zur Folge, dass durch fehlende Priorität einzelner Akzente im Satz alles gleich unwichtig klingt (Tonbeispiel 4: *Cornu 1*).¹⁵⁵ Cornu stellt den textlichen Unzulänglichkeiten wie z.B. Neigung zu Adjektivketten und dem Hang zur Redundanz eine musikalische Ungeschicklichkeit zur Seite, die den Redner bald jeder Seriosität beraubt.

Bei André Jung entlarvt sich der Redner auf einer anderen Ebene. Er spricht sonor und macht sich eine ebenfalls weit verbreitete Musikalisierung zu eigen, die suggeriert, dass hier Wichtiges in angemessenem Tempo gesagt wird, indem Satzteile kaum je im Fluss gesprochen werden, sondern jedes Wort vom nächsten abgesetzt wird. Die Taktik, die man als Extremform des Artikulationsprinzips ‚Tenuto‘ (jede Note wird von der nächsten abgesetzt, ohne ins Staccato verkürzt zu werden) bezeichnen könnte, führt Jung ins musikalisch Absurde. Zum einen unterbricht seine eigenartige Phrasierung viele Sätze in sinnentstellender Weise, zum anderen werden gerade besonders heikle Worte wie „Weltkrieg“ nicht einfach nur abgesetzt, sondern als Unaussprechliches ausgelassen, wodurch sich manche Pause erheblich verlängert. (Tonbeispiel 5: *Jung 1*) Und auch Jung pflegt eine musikalisch-rhetorische Eigenart bis zur Penetranz: Mit großer Regelmäßigkeit benutzt er das Wörtchen ‚aber‘, das sinnentleert und als aufsteigendes Intervall gesprochen seine Rede durchzieht.¹⁵⁶ Es wird zum fünfmal wiederkehrenden Kleinstmotiv, das nichts mehr ist, als eine Verzögerungsstrategie. In der Musik der Klassik enden so genannte fragende Vordersätze gerne mit einem aufsteigenden Intervall, das dann im Nachsatz mit einem absteigenden Intervall beantwortet wird. Auf Jungs fragendes ‚aber‘ gibt es aber keine Antwort. Es ist nur ein Versuch, Zeit zu gewinnen im schwebenden Zustand eines scheinbaren Widerspruchs gegen ein diffuses Anderes.

Ein letzter Aspekt sei genannt, der übergreifend die Musikalisierungen der sieben Redner charakterisiert. Walter Ong hat in seiner Theorie von

¹⁵⁵ Siehe hierzu auch Wolfgang Löfflers Ausführungen: „Die Kenntnis der Eigenschaft musikalischer Töne und deren Anwendung auf die Sprechtechnik des Schauspielers und die Sprachgestaltung von szenisch-dramatischen Texten“, in: Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim 1998, S. 88-104.

¹⁵⁶ Die Penetranz stellt sich dabei nur auf der Ebene des Dargestellten ein, für den Zuschauer wird das *aber* eher zu einer Art ‚running gag‘.

*Oralität und Literarität*¹⁵⁷ bestimmte Musikalisierungen als Gedächtnishilfen bei der Aneignung und Weitergabe von Wissen beschrieben:

In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed formulaic thought pattern were essential for wisdom and effective administration [...]. Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aids in their own right, as set expressions circulating through the mouths and ears of all. (Ong 1989/1982: 24 u. 35)

Die sinnvolle Formalisierung von Wissenswertem in rhythmische Phrasen¹⁵⁸, in allgemein musikalisierte kulturelle Versatzstücke mündlicher Prägung¹⁵⁹, degeneriert in der mündlichen Kultur der politischen Rede bei Marthaler zum sinnentleerten Ritual. Der auf eine Formel gebrachte Gedanke verkommt zur hohlen Floskel, auch ein rhetorischer Kniff wie die ‚captatio benevolentiae‘ wird, ob nun von Marthaler so vorgefunden oder besonders pointiert collagiert, spätestens in der vorletzten Rede vollends ad absurdum geführt. Cornu beginnt seinen Beitrag mit der Bitte: „Erlauben Sie mir rückwirkend noch eine Vorbemerkung zu dem, was ich eigentlich sagen wollte“ (Textbuch, Tonbeispiel 8: *Cornu* 2). Auch die Reden von André Jung und Siggi Schwientek sind gespickt mit phrasenhaft gewordenen Formeln, die sich durch Unvollständigkeit einerseits und Häufung andererseits als Leerstellen zu erkennen geben. Die ‚oral culture‘ der Gedankenredner fällt in sich zusammen, da weder die Gedanken selbst, noch eine kluge Musikalisierung als „effective administration“ und „mnemonic aid“ (Ong, a.a.O.) funktionieren. Im Text der Reden ist dieses Scheitern bereits angelegt; in Marthalers musikalischem Arrangement wird das Scheitern vielgestaltig lustvoll ausagiert.

Dabei sind es – gerade am Beispiel des Umgangs mit den melodisch-rhythmischen Aspekten der Sprache – meist *kleine* Eingriffe, die Marthaler und seine Darsteller vornehmen. Öffentliches Reden wird dabei sowohl in seiner Geschichtlichkeit vorgeführt, als auch als Spielfeld musikalischer Strategien entlarvt. Wo eine abwechslungsreiche Melodiekontur zum Sing-

¹⁵⁷ So die deutsche Übersetzung des Buchtitels von Walter J. Ong: *Orality and Literacy*. London 1989 (1982).

¹⁵⁸ Gemeint ist hier, dass Sätze etc. entlang eines leicht erinnerbaren Metrums rhythmisiert werden. Eine ausführliche Diskussion des Rhythmus-Begriffs findet sich in Kapitel III.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Diese kulturelle Praxis lässt sich gut an der ganz speziellen ‚oral culture‘ der Commedia dell’Arte beobachten. Die Comici dell’Arte verfügten über ein enormes Repertoire an Spruchweisheiten, sentenzartigen Witzen, Aphorismen, aber auch an längeren Monologen über allgemein menschliche Themen, die sie dem damaligen Literaturkanon entnahmen und nach Belieben in den Gang der Handlung einflechten konnten. Diese ‚generici‘ genannten Versatzstücke wurden zum Teil verschriftlicht und in Büchern gesammelt, wie z.B. in Francesco Andreinis *Le Bravure del capitano Spavento: diviso in molti ragionamenti in forza di Dialogo* (Venetia 1624), stellten jedoch in erster Linie „fixed formulaic thought pattern“ (Ong, a.a.O.: 24) dar.

sang wird, wo sonore Schlussabsenkungen der Stimme sich verselbstständigen, wo vielsagende Pausen zu klaffenden Lücken werden, wo eine einprägsame Rhythmisierung zur stumpfen Redundanz gerinnt, da treten die kleinen und großen Schwächen und Schwierigkeiten des mündlichen Nachvollzugs von Geschichte zutage. Der Kampf der Vertreter mündlicher politischer Kultur mit der Geschichte schreibt sich bei Marthaler anekdotisch und humorvoll in die Geschichte der Oralität mit ein.

1.4.2 *Die historische Stimme: die politische Rede als musikalisches Genre*

Marthaler reflektiert öffentliches Reden als musikalischen Prozess, er reflektiert darüber hinaus an einigen Stellen der Rednersequenz auch explizit die Stimme als das Instrument dieses Prozesses. Fast wie ein Dirigent, der sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt und sein Orchester zum Spiel mit Originalinstrumenten anhält, arbeitet auch Marthaler mit Stimme als einem Instrument, dessen ‚Bauart‘ sich zwar historisch nicht wandelt, dessen Gebrauch aber auch in kurzen Zeitabständen deutlich variiert.¹⁶⁰ Das historische Redematerial und bestimmte Eigenheiten einer Artikulation, die der Zuschauer als historisch konnotieren mag, sind klare Angebote, das Gehörte zeitlich einzuordnen. Klaus Dermutz formuliert das so: „In den pompösen Ansprachen der Nachkriegszeit macht Marthaler den Sprachduktus des Dritten Reiches kenntlich. Ein Kauderwelsch von auftrumpfenden Worten wuchert aus den Mündern“ (Dermutz 2000: 35). Doch auch das vielleicht unverwechselbarste Charakteristikum jeden Redners, die Klangfarbe der Stimme, manipuliert Marthaler so, dass es von Geschichtlichkeit kündigt. Das geschieht auf zweierlei Art und Weise: über die stimmliche Gestaltung der Schauspieler und den besonderen Einsatz von Mikrofonen.¹⁶¹ Die Stimmarbeit der Führungskräfte stellt dabei m. E. mehr dar als nur eine Imitation von historischen Stimmen, wie Patrick Primavesi nahe legt:

Daß gerade in die Wiederholung und Nachahmung von Stimmen Geschichte sich einschreiben kann, hat [...] Christoph Marthaler in seinem Abend *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995) vorgeführt. Die Stimmen von Ulbricht und Honnecker, Adenauer und Kohl scheinen präsent, wenn der westöstliche Alltag der Politfunktionäre gezeigt wird: Die harte Arbeit an einer öffentlichen Stimme führt

¹⁶⁰ Im Unterschied zu bestimmten Tendenzen der historischen Aufführungspraxis fehlt Marthaler allerdings der Dogmatismus, mit dem in der Musik bisweilen für oder wider eine bestimmte Interpretation argumentiert wird.

¹⁶¹ Gemeint ist hier selbstverständlich eine Manipulation der Anteile der individuellen Klangfarbe, die überhaupt in der Kontrolle des Sprechenden oder im Bereich des technisch Möglichen liegen. Die Klangfarbe der Stimme ist darüber hinaus auch von unveränderlichen anatomischen Gegebenheiten bestimmt, wie etwa Geschlecht, Schädelform und Resonanzräumen.

schließlich zum kunstvollen Summen eines Schubertquartetts als dem absurden Höhepunkt deutschen Gemeingeistes. (Primavesi 1999: 169)

An zwei Beispielen lässt sich zeigen, wie die historische Stimme nicht bloß nachgeahmt, sondern als Reflexion über die Geschichtlichkeit der Stimme thetralisiert wird. In Klaus Mertens' Adenauer-Rede vollzieht sich gegen Ende ein abrupter Bruch in seiner betulich altväterlichen Sprachmelodie (Tonbeispiel 6: *Mertens 2*): Mertens hält für einen langen Moment inne, eine exponierte Pause entsteht. Als er wieder anhebt zu sprechen, ist der weitere Redetext offensichtlich nur noch die Erinnerung eines alten Mannes, der seiner Frau (oder Krankenschwester) Ursula als hilfloser Pflegefall ausgeliefert ist. Mertens' Stimme ist mit einem Mal brüchig und kehliger, die Tonhöhe erheblich höher und sein Redefluss rhythmisch diskontinuierlich und von Zäsuren dominiert. Man könnte das nur als Imitation des greisen Adenauers verstehen, der zum Zeitpunkt seiner Rede 1967 bereits 91 Jahre alt war. Die Veränderung von Stimme und Sprechweise bei Mertens, die scheinbar einen Zeitsprung vollzogen haben und im Nu enorm gealtert sind, suggeriert m.E. aber noch etwas anderes: Es scheint fast, als ob da ein in die Jahre gekommener Politiker zum 50jährigen Gedenken der Stunde Null 1995 noch einmal die Stimme erhebt, in die sich persönliche und 'öffentliche' Geschichte eingeschrieben haben. Marthaler stellt zwei Zeitpunkte, die Stunde Null und ihr 50jähriges Jubiläum, direkt einander gegenüber, wobei der Zeitsprung im Rahmen der Inszenierung allein über eine Pause und den abrupten Wandel der Klangfarbe der Stimme gelingt. Es wird eine Kontinuität in der Gedenkkultur hörbar gemacht, wie Mertens sie in der mühsamen Fortsetzung seiner Rede als alter Mann demonstriert, die er mit 'jüngerer' Stimme begonnen hat. Auch wenn die Zeiten sich ändern und ihre Spuren im Klang der Stimmen hinterlassen, bleibt der Redetext der politischen Führungskräfte selbst über 50 Jahre hinweg derselbe: Ob er von 1945, 1967 oder 1995 stammt, ist für den Hörer unentscheidbar.

Auch Siggi Schwientek thetralisiert die Einschreibung von Geschichte in die Stimme. (Tonbeispiel 7: *Schwientek 1*) Nach seinem Kampf mit einem Reizhusten, bricht sich sozusagen immer wieder eine fremde Stimme, eine fremde Klangfarbe Bahn, die deutliche Ähnlichkeit zur charakteristischen Stimme Willy Brandts besitzt. Schwientek macht aus dem Hin- und Herwechseln zwischen der hohen krähenartigen Stimme, von der bereits die Rede war, und der tiefen, rauen und nicht ganz gesund klingenden Brandt-Stimme eine musikalische Nummer: Zwei klangliche Idiome treten in einen Dialog zueinander und kontrastieren dabei deutlich in Text und Musikalisierung. Der Dialog wird zusätzlich durch Pausen, die durch die Wege zum Mikrofon und wieder weg (s. u.) entstehen, und die kräftigen Huster rhythmisiert untergliedert. Diese Musikalisierung hat nicht nur

einen erheblichen komischen Reiz (wie sich an den Zuschauerreaktionen ablesen lässt), sondern macht die politische Rede zu einer Art Sängerwettstreit, bei dem mit vergleichbar unsinnigen Aussagen (etwa über Briefkästen) um das überzeugendste klangliche Ergebnis gerungen wird.

Stimme wird in beiden Fällen zum Austragungsort von Geschichte, zum theatralen Schauplatz von politischer Persönlichkeit, die sich insbesondere als rhetorische Unverwechselbarkeit darstellt. Marthaler führt die politische Rede als musikalisches Genre vor, das bestimmten Gestaltungsregeln gehorcht, die, weil sie dem Zuschauer bekannt sind, verdichtet und dadurch ironisiert werden können. Er stellt dabei außerdem implizit zur Debatte, inwieweit die rhetorisch-musikalische Kunstfertigkeit beim öffentlichen Sprechakt und die politische Kultur einer bestimmten Zeit in Zusammenhang stehen.

1.4.3 *Medialität der Rede: das Mikrofon als Feind und Helfer*

Schon anhand der bisherigen Tonbeispiele fällt auf, dass die Stimmen der Redner klanglich auch jenseits ihrer individuellen Unterschiede differieren. Bei einem Besuch der Aufführung sind die verstärkungsbedingten Klangwechsel noch deutlicher zu vernehmen, und das eigens in den Saal verlegte Mischpult samt Techniker bestätigt den Eindruck, dass Marthaler die Medialität der öffentlichen Rede, d.h. den Umgang mit dem Mikrofon, sehr bewusst mitinszeniert hat. Das In-Szene-Setzen des Mikrofons betreibt Marthaler sowohl explizit als auch implizit durch technische Manipulation der Klangfarbe der Redner.

Neben den Mikrofonen, die zu beiden Seiten der Bühnenvertäfelung auf biegsamen Haltern aus der Wand ragen und vor allem für die Eingangssequenz der Inszenierung eine Rolle spielen, gibt es etliche weitere, unterschiedliche Mikrofone, die einen regelrechten Auftritt bekommen. Sie werden vom hämisch lachenden Saaldiener Wilfried Hauri kurz vor der Rednerszene einzeln herein getragen und in der Bühnenmitte positioniert. In der Rednersequenz gibt es eine ganze Reihe von Beispielen für den gestörten Umgang der Redner mit ihrem ‚Hauptwerkzeug‘, das, als verstärkender Helfer für das Sprechen vor großen Menschenansammlungen gedacht, sich bald als heimlicher Feind der Redner entpuppt.

André Jungs wiederholter Kampf mit einem Mikrofonständer, der vom betreffenden Mikrofon als dumpfer Rhythmus in den Saal übertragen wird (Tonbeispiel 10: *Jung 2*), die Rückkoppelungen, die die Reden von Ostendorf und Jung stören, die unbeabsichtigte und überlaute Übertragung des Entfaltens des Redemanuskripts (Tonbeispiel 3: *Ostendorf*) oder des Abwischens des unappetitlich angehusteten Mikrofons mit einem Papiertaschentuch (Tonbeispiel 8: *Cornu 2*) sind akustische Inszenierungen des Mediums und seines musikalischen Potentials, das sich hier allerdings

negativ auf den gewünschten Eindruck von Seriosität und Souveränität der Redner auswirkt.

Andererseits aber bereichern die Mikrofone die absichtliche und unabsichtliche Ausdruckspalette der Redner. Durch die Verstärkung verfügen sie über eine größere dynamische Bandbreite und können vor allem Zwischentöne und Außersprachliches einsetzen. Die Verstärkung macht aber auch (auf der Ebene des Dargestellten) weitgehend Unbewusstes hörbar: Atmen, artikulatorische Nebengeräusche, Räuspern und Schlucken. Diese paralinguistische Sprechanteile emanzipieren sich in den Reden und werden zur musikalischen Gegenstimme der sonst semantisch bestimmten Äußerung. Es kommen Aspekte der Rede zur Geltung, die eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Das Reden thematisiert sich in dieser musikalischen Anordnung selbst, weil es auf sein Gemachtsein, auf die stimmliche Komponente beim Äußern von Gedanken aufmerksam macht. Anders als es bei Einar Schleef zu beobachten sein wird, besteht das Metastimmliche hier nicht in einer Überschreitung der Stimme und ihrer physischen Grenzen, sondern in der *Unterschreitung* der Stimme durch Hörbarmachung des Vorsprachlichen, durch Komposition dieser Anteile als musikalische Unterstimme einer in sich mehrstimmigen Rede.¹⁶²

Eine besonders komische Emanzipation des Außersprachlichen findet in Siggi Schwienteks Rede statt. Nach den fünf vorhergehenden mikrofonverstärkten Reden, deren allgemeine klangliche Charakteristik u.a. im Kontrast zwischen dem zurückgenommenen Stimmeinsatz und der erreichten Lautstärke bestand, bildet die angestrenzte Stimme Schwienteks, der auf die Mikrofone verzichtet, eine überraschende musikalische Abwechslung. Der Bruch mit der *immanent* aufgebauten Erwartung (‘alle Redner sprechen mit Mikrofon’) verdoppelt sich dadurch, dass Schwientek darüber hinaus eine *allgemeingültige* Erwartung durchbricht: Von Hustenreiz geplagt wendet er sich zum ausgiebigen Abhusten jedes Mal direkt *an* die Mikrofone statt von ihnen *ab*. (Tonbeispiel 9: *Schwientek* 2) Das Husten wird zu einem wiederkehrenden Motiv, das durch den jeweiligen Wechsel ans Medium Mikrofon in absurder Weise exponiert wird. Schwienteks Rede expliziert damit auf mehreren Ebenen das Spiel mit den Erwartungen der Zuschauer (an die Kohärenz der Rede, an die Kontinuität der Rednersequenz, an die Einhaltung grundsätzlicher Höflichkeitsregeln) als eigentliches Hauptthema seines Auftritts.

¹⁶² Als mehrstimmig kann auch in der Musik nicht unbedingt nur ein gleichzeitiges Erklängen mehrerer Stimmen oder Instrumente rezipiert werden. Auch ein unbegleitetes Melodieinstrument kann im Nacheinander melodischer Motive mehrere ‘Stimmen’ andeuten, die der Zuhörer durch Konvention gelenkt zu differenzieren vermag. Das gilt z.B. für die meisten Solopartiten des Generalbasszeitalters, etwa J.S. Bachs a-Moll Flötenpartita BWV 1013.

Neben der offensichtlichen Inszenierung der Medialität der öffentlichen Rede, zieht Marthaler auch die technischen Möglichkeiten des Mediums zur Unterstützung heran, etwa um den historischen Verweischarakter des Gehörten zu verstärken. Das Zeitrad der technischen Entwicklung der Mikrofonverstärkung wird durch die Wahl eigentümlicher Mikrofontypen bzw. durch entsprechende Eingriffe am Equalizer sozusagen zurückgedreht: Jean Pierre Cornus Rede z.B. klingt, wie auch im Tonbeispiel zu hören ist, vergleichsweise höhenlastig. Die Bassfrequenzen sind ausgeblendet, und die klangliche Dopplung mit Cornus ohnehin eher hohem Timbre hat einen Klangeindruck zur Folge, der an die Frühzeit der Übertragungstechnik erinnert. André Jungs sonores Timbre hingegen wird von einem Mikrofon übertragen, das üblicherweise für die Basstrommel eines Schlagzeugs verwendet wird, und dessen Hauptaufgabe in der Verstärkung mittlerer und tiefer Frequenzen besteht.¹⁶³ Ähnlich wie bei Cornus Rede ist ein hörbar verändertes Klangspektrum die Folge, das, wenn auch subtil, die Verstärkung selbst als musikalisch-historischen Aspekt der Rede ins Spiel bringt. Karl-Heinz Göttert urteilt in seiner *Geschichte der Stimme* (München 1998) über das Mikrofon als Medium:

Wer sich des Mikrophons bedient, vertraut sich einer Technik an, die das Sprechen mehr verändert, als er ahnt. Was wie eine bloße *Verstärkung* aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine andere *Art* der Rede.¹⁶⁴ (Göttert 1998: 9)

Abschließend will ich auf eine letzte Rede eingehen, die bisher unbeachtet geblieben ist, die es aber ermöglicht, anhand der Beschreibung des Musikalisierungsverfahrens auch eine Wertung schauspielerischer Darstellung bzw. inszenatorischen Geschicks vorzunehmen. Solche Wertungen sind kein wesentliches Ziel meiner Arbeit; das Gelingen schauspielerischer Darstellung aber, das üblicherweise (also z.B. in der Kritik) unter Aspekten der Stringenz, der Glaubwürdigkeit, der Innovation oder gar der Virtuosität gesehen wird, erfährt unter dem Gesichtspunkt der Musikalisierung ein weiteres Bewertungskriterium, das ich hier wie auch im Folgenden nicht völlig ausblenden möchte.

Martin Pawlowskys Rede, in der er naturwissenschaftliche Errungenschaften des Jahres 1945 referiert und dabei den verkürzten Sprachstil von Lexikonartikeln übernimmt und durch Mitsprechen der Abkürzungen und

¹⁶³ Hört man die Tonbeispiel 4: *Cornu 1* und 5: *Jung 1* im direkten Vergleich, wird der Unterschied deutlich.

¹⁶⁴ Dieser Einschätzung ist im Wesentlichen zuzustimmen, wobei Göttert die zunächst neutral beobachtete Veränderung der Rede durch das Mikrofon im Weiteren latent negativ bewertet. Das verstärkte Sprechen wird im Sinne Paul Zumthors als Verzerrung konnotiert und dem unverstärkten Sprechen, in dem die wahre Stimme zum Ausdruck kommt, als defizitär gegenüber gestellt. Diese Sichtweise verstellt m. E. den Blick auf die *andere* Qualität verstärkten Sprechens durch seine vorab getroffene Wertung als *schlechteres* Sprechen.

der Interpunktion ironisiert, hat in meinen Notizen zur Aufführung kaum Erwähnung gefunden, ist viel weniger im Gedächtnis geblieben als andere Beiträge der Rednersequenz. Das hat m. E. einen dramaturgischen und einen musikalischen Grund. Dramaturgisch ist die Rede als Teil der Inszenierung schwächer als andere, weil sie ihre Wirkung nur aus zwei Einfällen speist: die Verzerrung eines ausschließlich für Schriftlichkeit geeigneten Textes durch Mündlichkeit ins Komische und die Kontrastierung mit einem danach rezitierten romantischen Herbstgedicht. Das Bedeutungs- und Assoziationsspektrum der Rede erschöpft sich dadurch schneller als die Vieldeutigkeit der anderen, zwischen Überzeugungskraft und unfreiwilliger Provokation pendelnden Redebeiträge.

Auch in musikalischer Hinsicht halte ich die Rede für weniger überzeugend als die anderen. Den dramaturgisch angelegten Witz vermag Pawlowsky nicht zu kontrapunktieren, d.h. die Besonderheit des Textes schlägt ästhetisch ohne Umweg auf die musikalische Gestaltung durch, die so sachlich und trocken ist, wie die Lexikonartikel selbst. Sie wirkt außerdem durch die Umständlichkeit der Informationsvergabe trotz hohen Sprechtempos retardierend. Es entsteht keine Reibung zwischen Text und ‚Musik‘ der Rede, auch melodisch ist sie wenig abwechslungsreich. Das musikalisch-dramaturgische Prinzip ist bald durchschaut und erschöpft sich nach kurzer Zeit. Damit sollen nicht Abwechslungsreichtum oder Tempo als letztgültige Kriterien für die gelungene Darstellung eines Schauspielers postuliert werden. Gerade Marthalers Inszenierungen zeigen, dass das, was man konventionellerweise als Langeweile begreifen würde, zu einer musikalischen Qualität werden kann, die den Zuschauer auf ungewohnte Art fordert. Kriterien eines Gelingens theatraler Darstellung können dabei das Zusammenspiel von Musikalisation und Bedeutung oder auch Bedeutungsverweigerung, die Komplexität musikalischer und außermusikalischer Zeichen und ihrer Wechselwirkungen sein. Unter diesem Aspekt ist die Rednersequenz insgesamt, deren Ausgangsbedingungen alles andere als theatral viel versprechend zu nennen sind, eine gelungene theatrale Musikalisation: Obwohl sie sich statisch vollzieht, den Raum unzureichend nutzt und einem schnell zu durchschauenden Darstellungsprinzip überproportional viel Zeit einräumt, ‚funktioniert‘ die Sequenz durch die Balance ihrer Teile, durch die musikalische Qualität des Gezeigten und seine vielschichtige Reibung mit der Semantik von Text und Kontext.

1.5 Musikalische Spezialisten

Am Beispiel von *Stunde Null* wurde die Bedeutung musikalischer Aspekte der motivisch-thematischen Gestaltung und der musikalischen Form vor allem auf der Ebene der sprachlichen Darstellung verhandelt. Die folgende

Betrachtung einer jüngeren Inszenierung Marthalers, *Die Spezialisten*¹⁶⁵, erweitert die Perspektive auf die musikalische Strukturierung einer ganzen Inszenierung, wobei bevorzugt nicht-sprachliche Ausdrucksparameter zur Geltung kommen. Das hat seinen Grund auch darin, dass die sprachlich-textliche Ebene zwar zur Komik der Inszenierung beiträgt, aber nicht maßgeblich den Gesamteindruck der Inszenierung bestimmt. *Die Spezialisten* mag vielleicht nicht die beste Inszenierung Marthalers sein. Sie ist pädagogischer, offensichtlicher, absichtsvoller als andere seiner Arbeiten, die gerade im Uneindeutigen, scheinbar Referenzlosen, Schrecklich-Schönen die besonderen Qualitäten seiner Theaterabende entwickeln. Gerhard Jörder spricht sogar von „Dada für Wertkonservative“ (Jörder 1999), und Kläre Warnecke bemängelt „allzu penible Wiederholung bei thematischer Einsträngigkeit und schwindenden Ideen“ (Warnecke 1999). Die Inszenierung empfiehlt sich dennoch besonders für eine Untersuchung unter dem Blickwinkel meiner Arbeit, da *Die Spezialisten* musikalisch äußerst ergiebig und darüber hinaus in hohem Maße selbstreflexiv und metatheatral zu nennen ist. Auf semantischer Ebene kann die Inszenierung mindestens teilweise als Credo ihres Autorenteam's gelten und ermöglicht einige Schlussfolgerungen über die inszenatorische Handschrift Marthalers.¹⁶⁶

Da *Die Spezialisten* nicht in einer autorisierten Videofassung vorliegt, empfiehlt es sich, einige wesentliche Elemente und Abläufe der Inszenierung anhand der beiliegenden Partitur (Notenbeispiel 1: *Partitur zu „Die Spezialisten“ von Christoph Marthaler* auf beiliegender CD-ROM) zu erläutern und dabei gleichzeitig eine Art Legende mitzuliefern, wie diese Partitur zu lesen ist.

1.5.1 Zur Notation der Gesamtstruktur der Inszenierung

Die Partitur dient zur Verdeutlichung und Veranschaulichung bestimmter Kompositionsverfahren von Christoph Marthaler und vereinfacht zwangs-

¹⁶⁵ Christoph Marthaler 1999: *Die Spezialisten. Ein Überlebenstanztee* von Stefanie Carp und Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Bühne und Kostüme: Anna Viebrock, Musik: Clemens Sienknecht und Christoph Marthaler, Licht: Dierk Breimeier, Dramaturgie: Stefanie Carp. Mit: Stephan Bissmeier, Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Judith Engel, Altea Garrido, Ueli Jäggi, André Jung, Barbara Nüsse, Josef Ostendorf, Karin Pfammatter, Clemens Sienknecht, Thomas Stache. Premiere: 16. Februar 1999.

¹⁶⁶ Siehe dazu auch Kapitel III.1.6 *Fazit*. Nach Stefanie Carp sind die ‚Spezialisten‘ ein Menschenschlag, der nur nutzlose Kunstfertigkeit für sich beanspruchen kann (siehe Carp 1999: 1); eine Eigenschaft, die durchaus auch als politisch-poetisches Bekenntnis Marthalers gesehen werden darf, dessen eigenes Spezialistentum sich schon bis in seine Berufsbezeichnungen niedergeschlagen hat: „Als Christoph bei Lecoq den Clown suchte, ließ er Visitenkarten drucken mit „Christoph Traugott Marthaler – spécialiste“. Die Visitenkarten hat er im Saal verteilt. Ich bekam eine Visitenkarte mit der Post zugeschickt. Eine sehr schöne Idee“ (Valentine in: Dermutz 2000: 70).

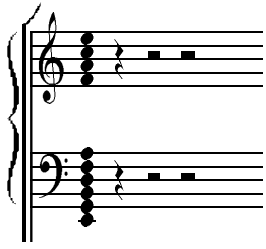
läufig drastisch. Es sollen vor allem Formteile erkennbar und vergleichbar werden; der Detailreichtum Marthalerscher Inszenierungsweise wird dabei unterschlagen bzw. taucht erst im sprachlichen Nachvollzug ausgewählter Einzelszenen wieder auf. Die Partitur basiert auf einem Premierenvideo des Deutschen Schauspielhauses, dem Textbuch (Marthaler 1999) und dem mehrfachen Besuch der Aufführungen.

Die in der Regel einzeiligen Notensysteme vereinfachen die Lesbarkeit der zeitlichen Abfolge theatraler Ereignisse, eine Ausnahme bildet die zehnköpfige Gruppe der „Spezialisten“, die, getrennt nach Frauen und Männern, in einem chorüblichen Doppelsystem notiert sind, um jedem Chormitglied Tonsymbole auf einer Tonhöhe zuordnen zu können. Diese Tonhöhe trägt zwar der tatsächlichen individuellen Stimmlage der Schauspieler Rechnung, ist aber nur von relativer Bedeutung und zeichnet hier auch keine Sprachmelodie nach. Die Schauspieler werden in der Partitur jeweils einzeln benannt, wenn sie aus dem chorischen Ensemble heraus-treten, und werden dann wie in Abbildung 4 notiert.

Abbildung 4: Choraufteilung

e2 Garrido	
c2 Pfammatter	
a1 Engel	
f1 Nüsse	

a Stache	Chor
f Cornu	
d Jäggi	
H Bissmeier	
G Jung	
E Ostendorf	



Der voranstehende Buchstabe bezeichnet die notierte Tonhöhe mit Oktavbezeichnung, wenn man sich die Systeme als im Violin- und Bassschlüssel stehend denkt.

In diesem Chorsystem sind die dominanten sprachlichen und gesanglichen Äußerungen der Choristen dokumentiert, im System ‚Bewegung‘ sowohl einzelne ausgewählte Aktionen von Chormitgliedern als auch wiederkehrende choreografischen Sequenzen, auf deren genauere Abläufe ich gesondert eingehen werde. Eva Brumby nimmt in der Inszenierung eine Sonderrolle ein und ist daher einzeln notiert. Ihr zugeordnet sind die wenigen Auftritte der drei Statisten (Flugkapitän und zwei Stewardessen) unter dem

Kürzel „Die Crew“. Der Übersichtlichkeit halber sind in der Partitur allgemein, besonders aber in den Systemen ‚Bewegung‘, ‚Musik live‘, ‚Einspielung‘, und ‚Licht‘ bestimmte Lichteinstellungen, Aktionsmuster, Musiken etc. mit Namen belegt, die ich nun kurz erläutere. Bezeichnungen in Anführungszeichen sind dem Textbuch der Inszenierung entnommen, was eine gewisse Einheitlichkeit mit sich bringt – sie sind aber lediglich als Arbeitsetiketten zu verstehen und liefern keine ‚Erklärung‘ bestimmter Ereignisse. Auch die von mir definierten Formteile, die durch fett gedruckte Überschriften kenntlich gemacht sind, tragen Namen und Nummern, die mir sinnvoller erschienen als eine rein alphabetische Bezeichnung.

Die Inszenierung beginnt, sieht man vom Auftritt Clemens Sienknechts ab, der bei noch beleuchtetem Zuschauerraum seinen Platz am Tasteninstrument an der Bühnenrampe einnimmt, mit der Einspielung *Requiem* bei nun dunklem Zuschauerraum. Von Band kommt hier der Beginn des ersten Teils von Johannes Brahms‘ *Ein Deutsches Requiem op. 45* mit dem für die Spezialisten beziehungsreichen Text „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ (Matth. 5,4). Die Einspielung, die zum Ende wiederkehrt, wird jeweils nach wenigen Minuten ausgeblendet. Mit dem Aufgehen des Vorhangs sehen wir die Spezialisten in ihrer *Ausgangsposition*. In dem von Anna Viebrock entworfenen Bühnenraum stehen bzw. sitzen die Schauspielerinnen und Schauspieler zu beiden Seiten. Links stehen vor den Flugzeugfenstern von vorne nach hinten: André Jung, Judith Engel, Karin Pfammatter, Stephan Bissmeier und Thomas Stache. Rechts sitzen auf wie in einem Interregio ausklappbaren Sitzen Ueli Jäggi, Jean-Pierre Cornu, Barbara Nüsse, Altea Garrido und Josef Ostendorf.

Das Bühnenbild von Anna Viebrock ist ein Einheitsbühnenbild, ein geschlossener Raum, mit zwei deutlich voneinander abgesetzten Spielebenen: Der Hauptraum ist ein modernistisch anmutendes, grellweißes, hohes Gewölbe, das von Elementen dominiert wird, die auf einen Flugzeuginnenraum bzw. einen Eisenbahnwaggon verweisen. Integriert sind zahlreiche originalgetreu nachgebildete oder originale Raumelemente dieser Herkunft, die teilweise ihre ursprüngliche Funktion oder Anordnung verloren haben. Die kleinen ovalen Fenster, die Gepäckstauräume mit integrierten Atemmasken, der rollbare schmale Essenswagen erinnern an eine x-beliebige Boeing; ausklappbare Sitze, Gepäckgitter, ein Notbremshebel, sowie Schwingtüren mit Piktogrammaufklebern lassen an einen Eisenbahnwaggon denken. Hinzu kommen noch symmetrisch zu beiden Seiten bis zur Decke reichende Metallstangenkonstruktionen, die mit Plastikschlaufen versehen eher einer Straßen- oder U-Bahn entlehnt scheinen.

Auf der Längsachse der Bühnenmitte verlaufen Führungsspuren für einen Wagen; eine Art Draisine, die mit zwei Friseurstühlen bestückt ist. Der

Wagen hält kurz vor dem hinteren guckkastenartig in die Hinterbühne hineingebauten Raum. Es ist ein getäfelter Wohnraum, altmodisch, dunkel und von einer gewissen Miefigkeit. Er trägt an seinen Holzwänden alte Plakate und bietet einem langen Tisch mit Stühlen sowie einem Harmonium Platz.

Die eigentliche Bühnenhandlung beginnt mit dem Auftritt vom Eva Brumby. Brumby, im grünen Kostüm einer Flugbegleiterin, verfügt mit einer Art Fernbedienung über ein zentrales Machtinstrument: Sie kann *zappen*. Sie zappt damit den Theaterbetrieb an und aus, den Chor zur Raison, Musiken an und aus und tötet sogar einzelne Choristen. Der Partitur ist zu entnehmen, wie stark das Zappen neben seinen semantischen Implikationen als rhythmischer Impuls wiederkehrt. Nach einem Auftakt wilden Durcheinanders gezappter Licht- und Musikeinstellungen initiiert Brumby die erste Chorsequenz, die in Variationen die Aufführung weiter begleiten wird: *Kyrie/Boogie*. In dieser Komposition verschmelzen, raffiniert mit einer Art E-Orgel begleitet, zwei musikalische Vorlagen, die kaum unterschiedlicher sein könnten: das Kyrie aus Gioacchino Rossinis *Petite Messe Solennelle* (1863) und der Schlager *Yes Sir, I can boogie* (1978) der Glam-rockgruppe Baccara. (Siehe Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie 1*)

Aus den vielen semantischen Angeboten der Inszenierung und den programmatischen Aussagen des Programmhefts lassen sich drei thematische Hauptstränge abstrahieren: a) das Schicksal der so genannten „Spezialisten“ in einer in hohem Maße auf Effektivität und Funktionalität ausgerichteten Gesellschaft und damit verbunden die Frage nach dem Wesen von Arbeit heute; b) die Bedeutung von intensivem Nachdenken über Arbeit und das kluge Formulieren dieser Gedanken; c) der Metadiskurs über die Möglichkeiten, heute (immer noch) Theater zu machen. Die theatrale Selbstreflexion lokalisiert und repräsentiert sich vor allem in einer Art ‚Wohnzimmer des bürgerlichen Trauerspiels‘, dem getäfelten Wohnraum. In dieser Fluchtborg finden die *Zimmerszenen* statt, bei denen die Spezialisten zusammen um den Eichentisch sitzen, Bier trinken und zum Harmonium singen. Der Versuch eines dramatischen Familiengesprächs (aus Schillers *Kabale und Liebe*, V. Akt, 1. Szene) scheitert: Das Wort „unschuldig“ wird zur Falle und wirft die Runde neunmal an den Beginn des Dialogs zurück. In diesen „Raum des absoluten Dramas“ (Textbuch, S. 9) werden die Spezialisten und der Pianist auf dem beschriebenen *Wagen* transportiert. Bemerkenswert ist das langsame Tempo, mit dem der Wagen fährt: Er benötigt für die ca. acht Meter lange Strecke fast 40 Sekunden. (Notenbeispiel 1, z.B. bei 27'00“)

Die eigentliche Grundsituation, so vage sie zunächst scheint, stellt sich so dar: Eine Gruppe von Spezialisten, d.h. von Leuten, die niemand braucht, da das, was sie auszeichnet, besondere, aber unnütze Fähigkeiten

sind, befindet sich auf einer Fahrt, ohne zu wissen, wohin es geht. Im Verlauf der Reise mehren sich jedoch die Anzeichen, dass es sich um eine Art Deportation handelt. Um ihre Umgebung von ihrer unverzichtbaren Funktionalität zu überzeugen, ergehen sie sich in zahllosen Business-Gesprächen, die ich als Formabschnitte jeweils mit *Rationalisierung* bezeichnet habe. Hier wird mal der Jargon der computerisierten und voll unternehmensberatenden Führungspersönlichkeiten collagiert, die hanebüchene deutsche Übersetzung der Sicherheitsinstruktionen der Japan Airlines verlesen oder mit Hilfe einer CD mit Kaugeräuschen eine *Digitale Essenspause* eingelegt. Phasen der Bestimmung neuer Unternehmerbefindlichkeit (Körper, Shoppen, autogenes Training) anhand einschlägiger Magazine habe ich mit *Wellness* bezeichnet. Sexuelle Übergriffe am Arbeitsplatz finden in *Kastration* und der „*Tippsenchoreografie*“ ihren Ausdruck. In beiden Fällen erfahren die Geschlechtsteile der Mitmenschen Behandlungen, die weitgehend zweckentfremdend sind und dabei erhebliches komisches Potential entfalten.

Choreografische Elemente spielen in *Die Spezialisten* noch mehr als in früheren Inszenierungen von Christoph Marthaler eine herausgehobene Rolle. Der fünfmal als größere szenische Einheit wiederkehrende *Tango*, die in variierenden Kombinationen einer eingängigen Tangomusik (Sienknecht) mit der „*Agentenchoreografie*“ besteht, wird im folgenden Kapitel ausführlich auf seine Gestalt und Funktion innerhalb der Inszenierung untersucht. Die Choreografie ist eine 16-taktige Schrittfolge, die chorisch, aber im Gegensatz zur Tippsenchoreografie ohne Partner getanzt wird. Schritte und Drehungen sind hier kombiniert mit einigen schwer zu deutenden Gesten, etwa dem Wedeln eines erhobenen Zeigefingers, dem rhythmisierten Bohren im linken Ohr und dem Ploppen mit Mund und Finger auf die Eins des jeweils 15ten Taktes. Die Richtungspfeile in der Aufstellung der chorisch-musikalischen Einlagen (siehe z.B. Abb. 6b) bezeichnen bei der Agentenchoreografie die jeweilige Ausrichtung des Ensembles zu Beginn der Schrittfolge.

Ebenfalls wiederkehrende szenische Sequenzen kreisen thematisch um die Flucht aus der Bedrängung der Deportation bzw. den Zwängen des effektiven Funktionieren-Müssens. In sieben *Traumsequenzen* isolieren sich einzelne Spezialisten, beobachtet von den Anderen, zum klug formulierten Nachdenken. Sie tun dies in den Worten von Charles Fourier, Gottfried Wilhelm Leibniz und Karl Marx. Die Traumsequenzen sind in bläuliches Licht getaucht, an der rechten Wand fliegen die Lichter vermeintlich herein scheinender Straßenlaternen vorbei (*Traumlicht*). Die Träume enden stets abrupt durch den Lichtwechsel zu einer wieder allgemein hell erleuchteten Bühne und durch das erschrockene Gewahrwerden des Träumers seiner Situation. Alle Träumenden bemühen sich sofort mit techni-

schen Auskünften in ihre Unternehmer-Rolle zurückzuschlüpfen, über Mikroport werden ihre Stimmen mit einem schnarrenden Effekt versehen, der sie wie *Roboter* aus der Spielwarenabteilung klingen lässt.

Weitere Szenen der Flucht sind die mehrfach wiederkehrenden *Chaos-Sequenzen*, in denen surreal farbiges Licht die Bühne grundiert (*Licht türkis*) und die Spezialisten beziehungslos in wildem Aktionismus durcheinander agieren. Mehrere Musik- und Sprachebenen überlagern sich, eine Koordination der vielen simultanen Bewegungsmuster ist nicht zu erkennen. Im Gegensatz dazu sind die Bewegungen in *Flucht* und „*Zombie-Zone*“ gleichgerichtet. In einer Reihe tanzen die Spezialisten, wieder in surreales Licht getaucht, zweimal den „*Fluchtstep*“ von der Bühnenrampe nach hinten – ein verzweifelt komischer Ausbruchsversuch, der beide Male an der hinteren Bühnenkante abprallt. Düsenjetartige Geräusche („*Paranoia*“) untermalen die Sequenz. Bei den zwei Versionen der eher aggressiven Bewegung in „*Zombie-Zone*“ dringen die Spezialisten als dicht gedrängte Gruppe aus der hinteren rechten Ecke der Bühne diagonal auf die Flugbegleiterin Eva Brumby ein, ihre Stimmen elektronisch verändert zu einem unkenntlichen Gewirr von Stöhnen und Lachen. Mit einem Zappen gebietet ihnen Eva Brumby beide Male Einhalt.

Natürlich geht die Inszenierung nicht in dieser Nacherzählung von Abläufen und Fabeln auf. Die kurze Zusammenfassung soll nur der Orientierung in der Partitur dienen und die wichtigsten Platzhalter einordnen. Die Tatsache allerdings, dass sich für *Die Spezialisten* eine relativ konsistente Fabel erzählen lässt, unterscheidet die Inszenierung bereits von anderen Arbeiten Marthalers. Versuche etwa, das Personal der *Murx*-Inszenierung ähnlich zu psychologisieren, müssten kläglich scheitern.

1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*

Marthalers *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) ist neben *Murx* (Berlin 1993) wahrscheinlich diejenige Inszenierung, die am deutlichsten komponiert erscheint, deren zahllose Wiederholungen und vor allem Variationen unmittelbar den Seheindruck dominieren. Auch Mechthild Lange befindet: „Selten hat Marthaler seine Arrangements so genau auf den Punkt gebracht“ (Lange 1999). Das Bühnengeschehen ist bestimmt von kleineren und größeren musikalischen Einheiten, die wiederkehren, variiert werden, zusammengesetzt und abgespaltet erscheinen. Das gilt gleichermaßen für Textmotive, situative Sequenzen, Choreografien und ihre einzelnen Elemente, optisch-akustische Motive und ganze Formsegmente. Einige Beispiele mögen die Bandbreite demonstrieren.

Aus dem Sprachfundus von New und Old Economy haben Marthaler und Carp etliche Redewendungen und Formulierungsweisen herausgelöst und weitgehend sinnentleert zu dialogischen Kompositionen rekonstruiert.

Bestimmte Formulierungen aus dem Mobbing-Alltag der Großraumbüros werden immer wieder variiert aufgenommen. Eine ganze Reihe fiktiver Kollegen der Spezialisten z.B. „macht es nicht mehr lange“ (Textbuch, S. 27ff.). Die Codierung von Kommunikation und die Missverständlichkeit von Zeichen sind in variierenden Formulierungen Gegenstand der Konversation: „Ihr Code ist unverständlich. [...] Ich kann Ihre Informationen nicht entschlüsseln.“ / „Warum haben Sie begrüßt mit der Hand, oder war es kein Gruß, war es ein geheimes Zeichen zwischen Ihnen und Büttner oder zwischen Ihnen und Sonnemann?“ (Textbuch, S. 10 u. 30). Auch die Reisesituation wird in wiederkehrenden Versatzstücken verbalisiert: „Keiner weiß, wo der Speisewagen ist in dieser angeblich Ersten Klasse.“ / „Wohin fahren wir eigentlich?“ / „Ich dachte, wir fliegen“ (Textbuch, S. 6ff. u. 20f.).

Ein Textmotiv, das sich besonders stringent und besonders vielfältig durch die Inszenierung zieht, spielt gleich mit zwei Doppeldeutigkeiten. In unterschiedlichen Situationen tauchen die Worte „Fluchtlinie“ und „Zentralperspektive“ auf, wobei Fluchtlinie sowohl als Element der Bildgestaltung als auch als ‚Fluchtweg‘ verstanden werden kann, und die Zentralperspektive mal als optisches Phänomen, mal als Perspektive im Sinne der Karriereoptionen konnotiert wird. („Ihre Perspektive möchte ich auch nicht haben“, Textbuch, S. 34.)

Bei den optisch-akustischen Motiven der Inszenierung fällt auf, dass sie vielfach Erscheinungsformen von Macht und Gewalt sind. Ein mehrfach wiederkehrendes Motiv ist dabei die Kastration. Wie auch bei anderen Motiven verfährt Marthaler dabei so, dass sich das musikalische Thema ‚Kastration‘ zunächst über einzelne Teilmotive ankündigt, dann zur komplexeren thematischen Einheit verdichtet wird und sich später in bruchstückhafter Wiederkehr in Erinnerung ruft.¹⁶⁷

Das Kastrationsthema wird über seine Teilaspekte ‚physische Kastration‘ (durch Beißen und Treten) und ‚elektronische Kastration‘ (durch das Zappen der Fernbedienung von Eva Brumby) eingeführt. Bei Minute 4‘30“

¹⁶⁷ Ruth Sonderegger beschreibt dieses Verfahren so: „Solches Spielen mit vielmehr vorgängigen als nachträglichen Wiederholungen und Variationen ist, wie gesagt, Marthalers Verfahrensweise nicht allein in bezug auf Musik. Mit Sätzen und Bühnenrequisiten verfährt er ebenso. Auch sie werden nicht einfach wiederholt, sondern nach dem Kapuzinerprinzip verkleinert und wieder zusammengesetzt“ (Sonderegger 2000: 379). Mit dem Kapuzinerprinzip ist „jener Kinderschmerz verdeutlicht, der das Wort Kapuziner auseinandernimmt und wieder zusammenfügt: Kapuziner – Apuziner – Puziner – Uziner – [...]“ (ebd.). Sonderegger suggeriert ein motivisches Verfahren, das streng nur in der Reduktion des Motivs von seinen Rändern her verfährt. Marthaler operiert aber, wie bereits zu zeigen war, viel flexibler mit seinen Motiven. Sondereggers Befund hingegen, dass Marthalers Theater keine bloße Wiederholungsmaschinerie sei, bleibt jedoch von der etwas ungenauen Beschreibung des Prinzips, das sich eben als solches gar nicht geriert, unangetastet.

(Partitur) erfährt Jean-Pierre Cornu zum ersten Mal die schmerzhafteste Anwendung des Zappens auf seinen Schambereich (im Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie 1* bei 1'43"), bei 17'30" wiederholt sich die Attacke als Biss durch Altea Garrido. Im Formteil *Kastration* (ab 45'30") verknüpfen sich beide Stränge: Karin Pfammatter wird von Eva Brumby in Aktion gezappt und mutiert zur musikalischen Kastrationsmaschine. Zu einem Playback mit Geräusch- und Musiksamples führt sie in einer genau durchchoreografierten Nummer etliche Kastrationsvarianten an den im Halbkreis aufgestellten Männern vor. Durch das angewendete „Mickey-Mousing“-Verfahren¹⁶⁸ macht Pfammatter aus den männlichen Genitalien Kontrabasssaiten, Wasserschläuche, Trompeten und Sprungseile. Nach dieser Verdichtung wird das Kastrationsthema stark verkürzt von Pfammatter bei 1'08'40" noch einmal aufgenommen.

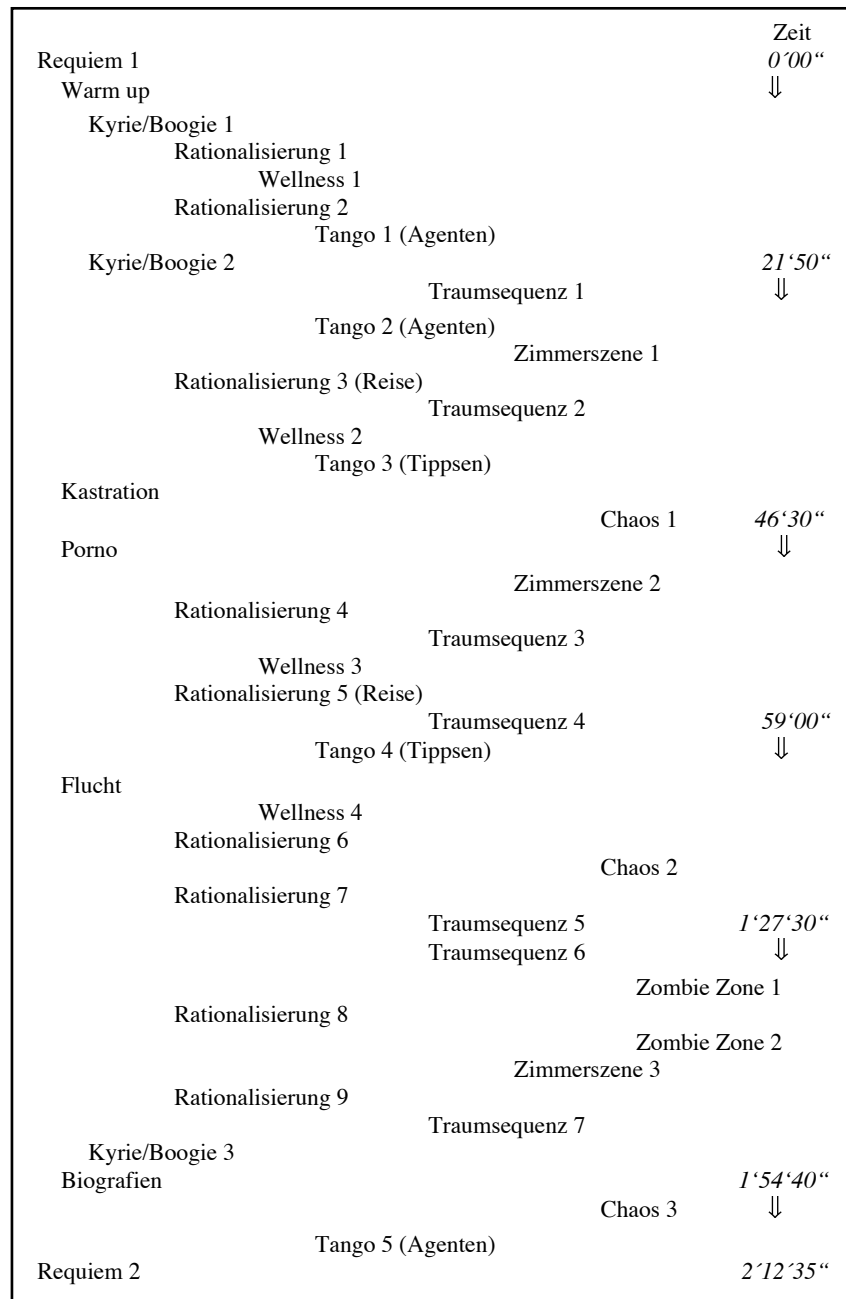
Neben der thematisch-motivischen Konstruktion und Dekonstruktion fällt besonders auf, wie stark sich *Die Spezialisten* aus klar umrissenen Formteilen zusammensetzt, die teils unverändert, meist aber leicht variiert wiederkehren. Abb. 5 *Ablaufstruktur: Die Spezialisten* verdeutlicht die ineinander geschachtelte Struktur der Inszenierung und die Frequenz der Wiederkehr der einzelnen Teile. Die Art der Variation der Formsegmente ist unterschiedlich. Die beiden Choreografien (Agenten- und Tippsenchoreografie) als Formteile *Tango 1-5* und die *Kyrie/Boogie*-Szenen, die ich zusammenfassend die *Tanzteeszenen* nennen möchte, sind durch *formale Ähnlichkeit* miteinander verknüpft. Erhebliche Teile bleiben konstant, variiert werden Abläufe, die Aufstellung im Raum oder auch die Begleitmusik.

Nur anhand ihrer *situativen Ähnlichkeit* sind die *Rationalisierungen 1-9* miteinander in Beziehung zu setzen. Über etliche Textwiederholungen, v.a. aber anhand des gleich bleibenden semantischen Kosmos', der Welt des Management und der kapitalistischen Optimierung von Arbeit, nimmt man diese Szenen als Variationen eines Themas wahr.

Die drei Zimmerszenen definieren sich durch ihre räumlichen Verortung auf der Bühne; ihre *räumliche Ähnlichkeit* verbindet sie im Falle von *Zimmerszene 1* und *3* durch den Aufenthalt der Darsteller im hinteren Bühnenraum. Die *Zimmerszene 2* schließt durch die optisch-akustische Fokussierung dieses Bühnenteils an die beiden anderen Szenen an: Die Blicke der Darsteller und die Beleuchtung heben den „Raum des absoluten Dramas“ hervor, aus dem vom Band die Stimmen der Darsteller selbst erklingen – ein Nachhall ihrer Präsenz in diesem Raum.

¹⁶⁸ Gemeint ist das aus den Walt Disney-Filmen bekannte exakte Synchronisieren von Aktion und Musik, bei dem in besonderem Maße das imitatorische Potential der Musik in Bezug auf Bewegungen und Geräusche genutzt wird.

Abbildung 5: Ablaufstruktur *Die Spezialisten*



Eine vierte Variationsform bedient sich der *atmosphärischen Ähnlichkeit* von Szenen, wie sie etwa die *Traumsequenzen 1-7* charakterisiert. Unterstützt von strukturellen Konstanten wie der jeweiligen Verwandlung der Träumenden in mechanische ‚Roboter‘ (siehe z.B. 23‘30“ ff.) sind es vor allem das ‚Traumlicht‘, die nachdenkliche Sprechhaltung der Träumenden, die Aufmerksamkeit der Zuhörer und das Reflexionsniveau der Texte, die die Szenen als Variationen voneinander erscheinen lassen.

Eine bloß *entfernte Ähnlichkeit* verbindet die *Chaosszenen*. Sie gleichen sich nur anhand des gemeinsamen Charakteristikums der Beziehungslosigkeit ihrer jeweiligen Ausdruckssysteme und erscheinen so als Variationen eines musikalischen Formprinzips.

Mich interessiert nun: Wie verfährt Marthaler mit seiner Sammlung an Motiven, d.h., findet eine motivisch-thematische Arbeit statt, oder erschöpft sich die Gestaltung in Wiederholung bzw. versatzstückartiger Rekombination nach dem Baukastenprinzip? Als Leitfaden für einen Gang durch die Inszenierung anhand von Beispielen wähle ich das wechselvolle Verhältnis von musikalischer Form und den verschiedenen Fluchtbewegungen der Spezialisten: Flucht in die Form bzw. in der Form, Flucht als Form und Flucht aus der Form.

Flucht in die Form und in der Form

Ich habe bereits vom Prinzip der formalen Ähnlichkeit der explizit musikalisch-choreografischen *Tanzteeszenen* in *Die Spezialisten* gesprochen und beginne, der Chronologie der Inszenierung folgend, mit einer genaueren Beschreibung der dabei verwendeten Variationstechnik. Schematische Aufstellungen der zu beschreibenden Sequenzen stellen Abb. 6a-g dar.

Der musikalische Formteil *Kyrie/Boogie* wird, als erste szenische Aktion der Spezialisten deutlich exponiert, drei Minuten nach Beginn der Vorstellung eingeführt. (Videobeispiel 1: *Kyrie/Boogie 1*) Er umfasst zwei musikalische Themen, womit wieder die komponierten Sinneinheiten aus Gesang, Begleitung und szenischer Aktion in ihrer Gesamtheit gemeint sind.¹⁶⁹ Das erste Thema *Kyrie (K)* ist ein 14-taktiger Ausschnitt aus Rossinis *Petite Messe Solennelle* und wird einmal als *K* wiederholt, wobei sich erste motivische Einwüfe aus dem zweiten Thema *Boogie (B)* in den Satz mischen. (Siehe Abb. 6a) Mit dem direkt angeschlossenen Thema *B* wechselt die Komposition ihren Charakter: Den polyphonen langen Gesangslinien des geistlichen ersten Themas steht nun kontrastiv das rhythmisch lebendigere, unisono vorgetragene zweite Thema gegenüber, das seinen Ursprung in der Popkultur der 70er Jahre hat. Das *B*-Thema wird

¹⁶⁹ Licht, Kostüm, Maske etc. sind für diese und alle folgenden *Tanzteeszenen* gleichbleibend und für die Musikalisierung eher unbedeutend. Sie sollen daher hier vernachlässigt werden.

einmal 8-taktig (mit kurzer Überleitung) und einmal 6-taktig (*B'*) gesungen und ist durch diese Wiederholung genau so lang wie das *K*-Thema. Auch wenn die Orgel-Begleitung¹⁷⁰ ebenfalls vom *Kyrie* zum *Boogie* abrupt wechselt, stellt sie doch durch den gleich bleibenden ‚Sound‘ und die populären Begleitmuster eine Kontinuität her. Das *K*-Thema begleitet Sienknecht, mitsamt einer charakteristischen zweitaktigen Introduktion (Intro), im Stil eines Tangos, das *B*-Thema, ebenfalls von der Originalkomposition weit entfernt, im Stil eines Cha-Chas oder Rumbas.

Abbildung 6a: *Tanzteeszene 1* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>1. Kyrie/Boogie 1</i>			<i>Orgel</i>
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	tangoartige Intro
Kyrie (K)	14 T	stehen im Feld	tangoartige Begl.
K' (mit Boogie-Elementen)	14 T		
Boogie (B)	8 T		Cha-Cha-Begleitung
B'	6 T		
K		Kastration Cornu	usw.
K'			
B			
B'			
K		Jung/Ost. auf Wagen	
K'		Brumby kontrolliert Tickets	
B			
B'			
K] bricht ab.	11 T	Brumby zappt aus	

Die Darsteller stehen mit wenigen Ausnahmen bei allen drei Wiederholungen der ganzen *Kyrie/Boogie*-Einheit gleichmäßig verteilt auf der Bühne, frontal zum Zuschauer. Szenisches Parallelthema ist die Kontrolle der Fahrausweise (oder Flugtickets) durch Eva Brumby, das sich aus verschiedenen Variationen des Motivs ‚Fahrausweis vorzeigen‘ im Einzelnen zusammensetzt. Bei dieser ersten Vorstellung des Formteils deuten nur ein gänzlich beziehungslos einfallender Kastrations-, ‚Schuss‘ auf Cornu und das abrupte Ende mitten im Beginn der vierten *K-K'-B-B'*-Wiederholung die Grenzen der formalen Geschlossenheit an.

Die zweite musikalisch-choreografische Einheit nenne ich *Tango 1/Kyrie/Boogie 2*. (Siehe Abb. 6b) Auch das neue Thema *Tango* wird (bei 19'30“) zunächst ausführlich vorgestellt, bevor es später, ähnlich wie *Kyrie/Boogie* variiert und rekombiniert wird. Eingeleitet wird es durch die

¹⁷⁰ Sienknecht spielt nicht mit dem Klang einer Kirchenorgel, sondern einer elektrischen Orgel, was bei den gewählten Arrangements an einen Alleinunterhalter erinnert.

gleiche Intro wie *Kyrie/Boogie*, die Spezialisten stellen sich ebenfalls wieder verteilt im ‚Feld‘ auf und tanzen nun zu einer anderen Tangomusik (Sienknecht) im E-Orgel-Sound die „Agentenchoreografie“ (Textbuch). Die drei Wiederholungen des 16-taktigen Agententangos unterscheiden sich nur in der räumlichen Ausrichtung der Schrittfolgen und Bewegungen, die in sich gleich bleiben. (Videobeispiel 2: *Tango 1*) Am Ende der dritten Wiederholung sinken die Tänzer zu Boden und singen das *Kyrie*, für das die Orgel vom Agententango in die *Kyrie-Tangobegleitung* wechselt. Die eigentliche Verschmelzung von *Kyrie/Boogie* und *Tango* findet jedoch später statt: Nach einem Durchgang *K-B-B'* (jetzt kompakter ohne *K'*) stehen die Spezialisten auf und tanzen zur Wiederholung von *K* die um zwei Takte verkürzte Agentenchoreografie, bevor sie im Feld stehend den *B-B'*-Teil weiter singen. Marthaler kombiniert hier also Bild- und Tonspur zweier ursprünglich völlig unabhängiger szenischer Elemente. Während er in *Tanzteeszene 1* auf der akustischen Ebene Sakrales (*Kyrie*) und Banales (*Boogie*) kreuzt, verschränkt er nun noch zusätzlich die zunächst eigenständig entwickelte Agentenchoreografie mit dieser musikalischen Mixtur. Die Szene endet damit, dass bei der dritten Wiederkehr von *K* wieder die ersten 14 Takte der Agentenchoreografie zitiert werden, bevor sich Ueli Jäggi aus der Gruppe löst und mit dem Beginn seiner Traumsequenz der Teil *Tango 1/Kyrie/Boogie 2* langsam ausläuft.

Abbildung 6b: *Tanzteeszene 2* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>2. Tango 1 / Kyrie/Boogie 2</i>			
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	Orgel wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie (AC) ↓	Tango
AT'	16 T	AC ←	Tango'
AT''	16 T	AC (Schuss Garrido) ↑	Tango
		hinlegen, attacca	
K	14 T	liegend	wie oben
B	8 T	liegend	
B'	6 T	stehen am Ende auf	
K	14 T	AC verkürzt um 2T ↓	
B	8 T	stehend (Feld)	
B'	6 T	stehend (Feld)	
K	14 T	AC verkürzt um 2T ← (Jäggi bricht aus)	
K]	ca. 2 T	ebbt aus mit Beginn Traumsequenz Jäggi.	

Nach Jäggis Traumsequenz kehrt der Agententango einmal sozusagen in Reinform wieder und stellt nach Jäggis Alleingang so die formale Ordnung

wieder her. (Siehe Abb. 6c) Jäggi selbst wurde zuvor in ein Gepäckfach gestopft.

Abbildung 6c: Tanzteeszene 3 in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>3. Tango 2</i>			<i>Orgel</i>
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie ↓	Tango

Die nächste, vierte Einheit (Abb. 6d) in der Reihe der *Tanzteeszenen* (siehe Notenbeispiel 1 ab 41'30“) beginnt mit einer ganz neuen Choreografie, der zweiteiligen Tippsenchoreografie, die hier von Sienknechts „Kaufhausmusik“ (Textbuch) am Klavier begleitet wird. (Videobeispiel 3: *Tango 3*) Musik und Choreografie bleiben seltsam unabhängig voneinander, dem Tanz liegt sichtbar ein implizites Metrum zugrunde, das in keiner Weise dem rhythmisch eher unprägnanten Fließen der Musik entspricht. Wie auch bei der Agentenchoreografie wurden zwar etliche kurze Tanzmotive der Tippsenchoreografie in vorhergehenden Szenen (z.B. *Rationalisierung 1*) zitiert, der thematische Zusammenhang stellt sich aber erst jetzt her. Die Tippsenchoreografie ist im Unterschied zu den Aufstellungen der vorhergehenden *Tanzteeszenen* eine Paarchoreografie. Sie endet nach einer Wiederholung am Boden, wo die Paare in „Picknickhaltung“ (Textbuch) aneinander gelehnt drei Durchgänge von *Yes Sir, I can Boogie (B-B-B)* singen. Die Szene endet abrupt mit dem Zappen von Eva Brumby.

Abbildung 6d: *Tanzteeszene 4* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>4. Tango 3/Boogie</i>			
ohne Intro			Kaufhausmusik
„Es geht mir gut“		Tippsenchoreografie A/B	“
		Tippsenchoreografie A/B	“
		Akrobatisches Wälzen	“
B	8 T	Picknick Haltung	Cha-Cha-Begleitung
B	8 T	Picknick Haltung	“
B]	ca. 6 T	Picknick Haltung, Brumby zappt aus	“

Während hier also thematische Einheiten der Tanzteeserie bloß aneinander gehängt werden, findet im nächsten entsprechenden Formteil (*Tango 4*, ab 1'00'30“) darüber hinaus eine dichte Überlagerung der Elemente statt. (Siehe Abb. 6e) Nach der bekannten zweitaktigen Intro beginnt zunächst erneut die Tippsenchoreografie, diesmal aber zur passenden Musik des Agententango, aus der sie sinnvoll ihre rhythmischen Impulse beziehen kann. (Siehe Videobeispiel 4: *Tango 4*) Sie wird nach einer verkürzten Wiederholung abgelöst von einem gänzlichen fremden Element: Ueli Jäggi singt zu einer Cembalobegleitung das Lied *Come Sorrow, come* des Renaissancekomponisten Thomas Morley (ab 1'02'20), das sowohl für die Tanzteeserie als auch für die Inszenierung insgesamt singulärer Fremdkörper bleibt. Wie um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, beginnt Josef Ostendorf darüber den Text des *Kyrie* rhythmisch zu sprechen, wozu er unterstützt von den vier Spezialistinnen die Agentenchoreografie im Eiltempo durchstellt. Die einmal gewählte Form wird geradezu gewaltsam gegen die zarten Auswüchse Jäggischen Individualismus‘ behauptet. Einen vergleichbaren Ausbruchversuch stellt Jäggis weitere Gesangseinlage mit Dusty Springfields *Son of a Preacherman* wenige Minuten später dar, was mit erneutem Verklappen ins Gepäckfach abgestraft wird.

Abbildung 6e: *Tanzteeszene 5* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>5. Tango 4</i>			
Intro	2 T	Aufstellung	wie oben
	16 T	Tippsenchoreografie A	Tango
	16 T	Tippsenchoreografie B	Tango
	16 T	Tippsenchoreografie A	Tango
	8 T	Tippsenchoreografie B	Tango
direkt: „Come sorrow“		(Jäggi singt, Paare: Akrobatik)	Cembalo-Begl.
darüber:		2x AC schnell, Ostendorf spricht „Kyrie“-Text	
bricht ab mit „Paranoia“-Geräusch			

Die letzten beiden *Tanzteeszenen* *Kyrie/Boogie 3* und *Tango 5* sind durch deutliche Auflösungserscheinungen gekennzeichnet. *Kyrie/Boogie 3* (Abb. 6f) ist in seiner Form *K-B-B'* nur eine kurze Wiederaufnahme der beiden Themen. Die Spezialisten stehen dabei dicht zusammen; als durchgehendes Störelement, das schließlich zum Abbrechen der Szene führt, wird Judith Engels isolierter Fluchtversuch, in einen Klappsitz an der rechten Bühnenwand „hineinzukriechen“ (Textbuch), wahrgenommen. Am Ende der Szene versuchen das alle Spezialisten gemeinsam, wenn auch ohne Erfolg.

Abbildung 6f: Tanzteeszene 6 in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>6. Kyrie/Boogie 3</i>			
Intro	2 T		
K	14 T	stehen eng zusammen, Brumby lacht	wie oben
B	8 T	stehen als Reihe, Engel ‚flieht‘	wie oben
B‘	6 T	stehen als Reihe, Engel ‚flieht‘	wie oben
Kyrie]	ca. 3 T	bricht ab mit Blick auf Engel	

Die letzte *Tanzteeszene* (Abb. 6g), die gleichzeitig die Schlusszene der Inszenierung darstellt, beginnt auf das Zappen der allmächtigen Stewardess Brumby und ist zunächst eine wörtliche Wiederholung des Agententango-Themas. Quälende fünf Mal wird die Agentenchoreografie mit wechselnder Ausrichtung getanzt, wobei zum einen Jäggi und Pfammatter von elektronischen Geräuschen ‚getötet‘ werden und zum anderen die Orgelbegleitung immer fragmentiertere Formen annimmt. Mehr und mehr setzt die Orgel aus, lässt schließlich ganze Takte frei, so dass nur noch die Schrittgereusche der weitertanzenden Spezialisten zu hören sind. Gezeigt wird, so kann man assoziieren, eine gespenstische Verkehrung der Legende vom Titanic-Untergang: Nicht die *Kapelle* spielt weiter bis zum bitteren Ende, sondern die *Tänzer* trotzen allen – auch musikalischen – Anzeichen der Katastrophe. Die Szene endet mit der Wiederkehr des schon zu Beginn gehörten Brahmschen Requiems, die Darsteller kehren mit Ausnahme der ‚Toten‘ in die Ausgangspositionen zurück. Bevor der Vorhang fällt, stirbt Judith Engel an einem weiteren imaginären Stromstoß.

Abbildung 6g: *Tanzteeszene 7* in Marthalers *Die Spezialisten*

Formteil/Gesang	Takte	Bewegung	Musikbegleitung
<i>7. Tango 5</i>			
Auf Zapp Brumby:			
Intro	2 T	Aufstellung (Feld)	wie oben
Agententango (AT)	16 T	Agentenchoreografie ↓	Tango
AT‘	16 T	AC (2 Tote) ←	Tango‘ fragmentiert
AT’’	16 T	AC ↑	Tango’’ fragm.
AT’’’	16 T	AC →	Tango’’’ fragm.
AT’’’’	16 T	AC ↓	Tango’’’’ fragm.
AT’’’’]	ca. 2 T	AC ←	Tango’’’’ fragm.
bricht ab mit Musikbeginn Requiem.			

Es lassen sich zwei Bewegungsrichtungen in der kompositorischen Vorgehensweise in den *Tanzteeszenen Kyrie/Boogie* und *Tango* feststellen. Erstens stellen die starren Choreografien, der sorgfältig einstudierte Gesang und das Beharren auf festgelegten Abläufen und Wiederholungsmustern eine Art *Flucht in die Form* dar. Die immer wieder zum Ausdruck gebrachten Unsicherheiten der Spezialisten über Sinn und Ziel ihrer Reise und über ihren Zustand überhaupt, finden in der strengen Form musikalischer Schemata Halt. Ihre Abgrenzungs- und Profilierungsversuche in den Tarnungen als effektive Projektleiter und Consultingoptimierer können im gemeinschaftlichen Tun als Chor aufgefangen und relativiert werden. Die musikalische Form wird ebenso wie das Ritual der Fahrt in den Raum des absoluten Dramas zur Fluchtborg, zur Utopie von Gemeinsinn des Handelns und durch Tradition verbürgter Kohärenz.

Marthaler sympathisiert mit dieser Bewegung hin zur Utopie der Geborgenheit in musikalischer Harmonie ebenso sehr, wie er sie gleichzeitig als eskapistisches Konstrukt durchschaut. Sein Faible für die im Gesang vereinten Menschen drückt sich in der Treue, Kontinuität und Qualität aus, mit der er die Figuren aller seiner Inszenierungen singen lässt. Beim Versuch, die dramaturgische Funktion der Chorlieder in Marthalers Inszenierungen zu deuten, ergeben sich jedoch einige Probleme. Betrachtet man sie als Teil der Gesamtpartitur der Aufführung, sind sie Formteile, die sich im musikalisierten Ablauf als besonders explizit musikalische Abschnitte mit melodisch und harmonisch gesteigerter Relevanz hervorheben. Eine solche Betrachtung unterschlägt aber die Rezeptionsschwierigkeiten, die sie verursachen. Sie können weder als verfremdender Einschub wie die Lieder Eislers oder Dessaus bei Brecht verstanden werden, weil sie im Prinzip keinen Bruch im Darstellungsmodus darstellen, auch wenn sie die Sehgewohnheiten der Zuschauer vielleicht mehr überraschen als die Verweigerung von Verkörperung im sonstigen Verlauf der Aufführung. Noch sind die Chorlieder einfach musikalische Nummern, über deren dramaturgische Unvereinbarkeit mit dem restlichen Bühnengeschehen wie beim Musical die Konvention hinweghilft.

Einige Angebote zur Bestimmung des Wesens und der Funktion der Chorlieder bei Marthaler sind bereits gemacht worden. So schreibt Christoph Funke im Berliner *Tagesspiegel* über die *Murx*-Inszenierung: „Musik fällt wie ein unabwendbares gleichzeitig ersehntes Verhängnis über die absichtslos Ausharrenden“ (Funke 1993). Zweifellos lassen sich die Lieder auf der Ebene des Dargestellten deuten, ob als Verhängnis, gemeinschaftsstiftende Utopie oder resignierter Zeitvertreib. Sie sind aber auch und vor allem auf der Ebene der Darstellung signifikant. Guido Hiß sieht sie, ebenfalls bei *Murx*, als „semantischen Leitstrahl“ (Hiß 1999: 215) der Inszenierung, als Ort des Politischen in Marthalers Inszenierung.

Für Friedrich Dieckmann haben die Lieder eher poetisch-theatrale Funktion; die Musik sei in Marthalers *Sturm* „das Mittel, welches das Verweilende immer wieder durchscheinend macht“ (Dieckmann 1994: 47). Die szenischen Wiederholungen und das veränderte Zeitgefühl auf der Bühne und im Zuschauerraum werden durch die Präsenz der Lieder als Musikalisisierungen transparent gemacht. Auch Hiß weiß um diesen Aspekt der Chorlieder als effektsichere Veräußerungen der Musikalität der Gesamtpartitur. Über *Murx* schreibt er:

Was diese polyphonen Arrangements indes zu ihren Höhepunkten treibt, und was nicht zuletzt den Erfolg dieser Spektakel ausmacht, sind die Gesänge. Chorgesänge zumal, in denen die Aufführung die ihr innewohnende Musikalität gleichsam nach außen kehrt. (Hiß 1999: 215)

Wenn man das Verhältnis von innewohnender und nach außen gekehrter Musikalität noch genauer betrachtet, wird deutlich, dass es wechselwirksam ist. Die Musikalität der Chorlieder kehrt sich auch nach *innen* und bestimmt die Musikalisisierung alles Szenischen.¹⁷¹ Marthaler bedient sich aber nicht nur dieses Wechselverhältnisses und seiner Schönheit, sondern weiß auch um die verschrobene Weltferne dieser Utopie und thematisiert das in subtilen Unterminierungen der harmonischen Beziehung von musikalischem Vorbild und szenischer Anverwandlung. Folgendes Beispiel mag das verdeutlichen.

Die vierte *Tanzteeszene* (Videobeispiel 3: *Tango 3*) schließt an einen Monolog von Judith Engel an, in dem sie mit samtiger Stimme Ratgeberweisheiten aus Frauenzeitschriften zum Thema „Wie es mir besonders gut geht“ (Textbuch) verkündet. Ihr Schlusssatz „Es geht mir gut“ wird als musikalisches Motiv von allen Spezialisten aufgenommen und wandert während der ersten Tippsenchoreografie rhythmisch frei durch die ‚Stimmen‘, bis es in ein gemeinsam geseufztes „Gut!“¹⁷² mündet. (Videobeispiel 3: *Tango 3*) Spielerisch bedient sich Marthaler der musikalischen Technik des Durchimitierens, das besonders bei der Motette das dicht verzahnte Wandern eines Motivs (bzw. ‚Sogetto‘) durch die ‚Stimmen‘ unter Beibehaltung des natürlichen Flusses bezeichnet. Diese Technik kommt auch im ersten Satz von Brahms‘ *Ein Deutsches Requiem*, mit dem *Die Spezialisten* beginnt und endet, vielfach zur Anwendung. Bei Marthaler allerdings lautet das hier durchimitierte Motiv nicht „Selig sind, die da Leid tragen“,

¹⁷¹ Siehe auch Kapitel III.1.6 *Fazit*.

¹⁷² Auch im Detail bestätigt sich die Vorliebe Marthalers für intertextuelle (Selbst-)Bezüge: Die erste Szene der *Stunde Null* besteht aus simultanen Sprechproben der Führungskräfte, die dabei zum dichten Stimmengewirr, zum chaotischen Cluster geraten, aber zwischendurch immer wieder zum gemeinsamen Ausruf „Das ist gut!“ zusammengeführt werden.

sondern „Es geht mir gut“. Das Erhabene wird mit dem Banalen gekreuzt, und eine Mischung entsteht, die komisch und ambivalent ist.

Auch in der Tippsenchoreografie selbst verfährt Marthaler nach diesem Prinzip: Konventionelle Bewegungen und Haltungen des Balletts und des Gesellschaftstanzes werden kombiniert mit absurden Erfindungen wie dem Tippen der Männer auf den ihnen zugekehrten Hinterbacken ihrer Tanzpartnerinnen. Der Gesellschaftstanz als Ausdruck einer vergangenen Kultur und das triebhafte Bürogebahren als zeitgenössische Praxis ergänzen sich zu einer Körperkomposition, die konventionellen Formen (z.B. dem Prinzip der 8-taktigen Periodizität) ebenso verpflichtet ist, wie sie sie humoristisch hintertreibt.

Marthaler lässt sich von traditionellen Formstrategien inspirieren, die er oft unmittelbar dem musikalischen bzw. choreografischen Material der jeweiligen Inszenierung entlehnt. Er nimmt diese Strategien dabei ernst, lässt sie kunstvoll ausführen und zeigt gleichzeitig durch Techniken der Neukombination, Rekontextualisierung und Entfremdung ihre Überkommenheit auf. Die neuen Kontexte, die zeitgenössischen Elemente, sei es das Befindlichkeitsdeutsch der Wellness-Industrie im genannten Beispiel oder das politische Protokoll in *Stunde Null*, das in Turnhosen zu Klaviermusik von Schubert¹⁷³ geübt wird, überstehen die kompositorischen Kreuzungen durch Marthaler ebenso wenig wie die alten Formen. Zu Tage treten die lebenswürdige Lächerlichkeit und Provinzialität der Figuren und ihres Verhaltens, aber auch ihre Gefährlichkeit und reaktionäre Konservativität.

Die Kehrseite dieser kompositorischen Bewegungsrichtung formuliert sich als *Flucht in der Form*. Die spezifische Wiederholungs- und Variationstechnik der Spezialisten im Umgang mit ihren musikalischen Formelementen beinhaltet das Spannungsverhältnis zwischen dem Versuch, Ordnung festzuschreiben und gleichzeitig die Optionen ihrer Auflösung kenntlich zu machen. Die Wiederkehr der Themen und ihre jeweiligen Wiederholungen sind kein unentrinnbares (musikalisches) Schicksal. Ebenso wie Camus' Sisyphos¹⁷⁴ empfinden auch die Spezialisten in der Wiederholung Freiheit. Es ist sowohl eine Freiheit *zur* Wiederholung, zum Annehmen des Immergleichen, als auch in den kleinen Varianten, Abweichungen und unorthodoxen Kombinationen eine Freiheit *von* der Wiederholung als allzu starrem Prinzip. Mit anderen Worten: Das kompositorische Verfahren thematisiert, natürlich nur im Rahmen der gegebenen Narration der Inszenierung, die Gegenstrebigkeit des Wunsches nach Ge-

¹⁷³ Mehrere Kompositionen von Franz Schubert unterlegen die lange Szene: Neben dem *Moment musical* sind dies, laut Textbuch der Inszenierung, der *Deutsche Tanz Nr. 1* und *2*, der *Walzer Nr. 1*, und ein *Scherzo*.

¹⁷⁴ Albert Camus 1959 (1942): *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. (Le Mythe de Sisyphos)*. Hamburg (Paris).

geschlossenheit musikalisierter Formtotalitäten und der Angst vor dem Eingeschlossenensein in ihnen. Dabei können wir uns die Spezialisten, zumindest wenn sie singen und tanzen, im Sinne Camus' als glückliche Menschen vorstellen. Graham F. Valentine beschreibt diesen Zustand so:

Bei Marthaler ergeben sich Wiederholungen nur zu einem gewissen Grade aus der Abgeschlossenheit. Man wiederholt sich, weil man sich durch die Bewegung des Wiederholens in eine andere Stratosphäre oder in eine andere Welt hineinschleudern will. Das Wiederholen ist eine Sehnsucht. Man wiederholt sich, um einen Ausbruch zu erzielen. Das Wiederholen ist Optimismus – keine Verzweiflung. Es ist niemals das Ende. (Valentine in: Dermutz 2000: 80)

Die Freiheit von der Wiederholung sehe ich in der genannten Fluchtbewegung innerhalb des Rahmens einer gegebenen Form. Der Variationsreichtum, der die sieben *Tanzteeszenen* ausmacht, ist eine gemeinsame Behauptung der Abweichung gegen die Norm. Stefanie Carp hat das in einem ähnlichen Zusammenhang das „Individuelle als Notwehr“ (Carp in: Dermutz 2000: 107) genannt. In *Die Spezialisten* findet diese Verteidigung sowohl als Notwehr des Einzelnen (z.B. in Jäggis und Engels Alleingängen) als auch als kollektive Notwehr einer Gruppe von Individualisten statt. Diese Flucht in der Form nimmt man als Zuschauer im Gegensatz zur Flucht in die Form möglicherweise erst bei mehrmaligem Sehen wahr. Die feinen Unterschiede im Ablauf und die genaue Differenzierung der musikalischen ‚Stimmen‘, die da stets unterschiedlich zusammen zur Aufführung gebracht werden, erschließen sich erst in einer Partitur.

Flucht als Form

In *Die Spezialisten* wird Flucht zum sprachlichen und gestisch-körperlichen Motiv, das leitmotivisch die Großform der Inszenierung maßgeblich mitbestimmt. Ich nenne es deshalb ein Leitmotiv, weil es zum einen im Wagnerschen Sinne symbolischen Verweischarakter erhält und sich zudem in fortwährender musikalischer Verarbeitung und Umgestaltung befindet. In seiner *sprachlichen* Erscheinungsform als Rede vom Verlust der Zentralperspektive und der gegenseitigen Blockade der Fluchtlinien verweist es metaphorisch auf die Angst vor der Beschränkung des Raumes. Das Fluchtlinien-Motiv wird zunächst in folgenden vier Varianten bzw. Wiederholungen präsentiert:

1. Jäggi: „Ich bin jetzt im Besitz der Zentralperspektive.“
Bissmeier: „Davon merke ich nichts.“
Jäggi: „Weil Sie auf meiner Fluchtlinie stehen, Sie Depp.“
(in: *Rationalisierung 2*, 10'30"ff., Textbuch, S. 6)

2. Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr. Man hat mir meine Fluchtlinien gestohlen.“

Engel: „Wir haben doch alle keine Fluchtlinien mehr.“
(in: *Rationalisierung* 3, 33'40"ff., Textbuch, S. 14)

3. Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr. Man hat mir meine Fluchtlinien gestohlen.“

Engel: „Wir haben doch alle keine Fluchtlinien mehr.“
(in: *Rationalisierung* 5, 58'15"ff., Textbuch, S. 21)

4. Bissmeier: „Ich muß Ihnen etwas über den Kollegen Dürre sagen, der angeblich bis Mittags beschattet wurde. Der macht es nicht mehr lange. Der spioniert bei den Medicis über die Zentralperspektive. Ich bitte Sie das vertraulich zu behandeln.“
(in: *Rationalisierung* 7, 1'18'50"ff., Textbuch, S. 31)

Das Motiv erscheint hier in geringen Abwandlungen, mal in Bezug auf die Formulierung (1/2), mal in Bezug auf den Kontext (1/4) und wird einmal wörtlich wiederholt (2/3). Es taucht in erheblichen zeitlichen Abständen und jeweils nur als kurze Referenz in Rede und Gegenrede auf, in 4 reduziert auf den Motivteil ‚Zentralperspektive‘. Der eigentliche thematische Zusammenhang, sowohl in musikalischer als auch semantischer Hinsicht, eröffnet sich im fünften Erscheinen des Motivs. Erst in der Szene *Rationalisierung* 9 (Notenbeispiel 1 ab 1'46'00“) machen die Spezialisten das Fluchtlinien-Motiv zu einem zentralen Gegenstand ihrer Konversation und verarbeiten es musikalisch-assoziativ:

Jung: „Wohin fahren Sie?“

Jäggi: „Vielleicht zum Fluchtpunkt.“

Jung: „Ich habe keine Perspektive mehr.“

Jäggi: „Tatsächlich?“

Jung: „Man hat mir meine Fluchtlinien geklaut. Meine Frau sieht mich immer gleich groß, egal, ob ich 100 oder 10 Meter von ihr entfernt bin.“

[...]

Cornu: „Da hat wieder jemand meine Fluchtlinie abgeschnitten.“

Jung: „Alle Fluchtlinien landen im Zentrum, deshalb bin ich dagegen.“

Cornu: „Wo ich münden will, überlassen Sie mir.“

Jung: „Wenn Sie bei ihrer zentralistischen Raumanschauung bleiben, landen sie immer neu in der Mitte, in der neuen Mitte.“

Ostendorf: „Mein Ausgangspunkt liegt exzentrisch; ich habe ihre Zentralpanik ja nicht nötig.“

Pfammatter: „Ihre Ansicht ist frontal, keine Schrägansicht. Was soll Ihnen da das Exzentrische nützen.“

Engel: „Sie sind ein anamorphotisches Wesen.“

Bissmeier: „Sie brauchen nichts zu sagen. Sie haben ja einen Fluchtpunkt.“

Jäggi: „In welchem räumlichen Zustand befinden wir uns eigentlich?“

(in: *Rationalisierung* 9, 1'46'00" ff., Textbuch S. 34-36)

Das Begriffspaar Fluchtlinie-Zentralperspektive wird in immer neuen Konstellationen und Varianten (Fluchtpunkt, Zentralpanik, Exzentrisches)

präsentiert und in der beschriebenen Doppeldeutigkeit mal als bildnerisches Prinzip, mal als Beschreibung des Aktionsraums der Spezialisten kontextualisiert. Natürlich verfängt die Inszenierungsstrategie dabei primär auf der Ebene des Kalauers, der situativen und sprachlichen Komik. Musikalisch betrachtet erweitert sich diese Sicht um die Erkenntnis eines Marthalerschen Stilprinzips. Marthalers motivisch-thematische Arbeit besteht in einer Umkehrung des üblichen Verfahrens, wie es von der Sonate bis zur Filmmusik verbreitet ist. Für gewöhnlich präsentiert der Komponist zunächst das Thema, dessen Motive er in einer Durchführung durch Techniken der Abwandlung, Abspaltung, Spiegelung, rhythmischen Veränderung etc. verarbeitet und dabei ihr Potential zur Vielgestaltigkeit entfaltet. Marthaler und Carp hingegen, letztere zeichnet besonders für die Textcollagen mit verantwortlich, präsentieren zuerst vereinzelt und isoliert Erscheinungsformen sprachlicher, gestischer oder choreografischer Motive als Vorankündigungen, um sie erst später in eine Art thematischen Zusammenhang, d.h. in einen längeren Dialog, eine Choreografie oder szenische Sequenz einzubetten. Im Gegensatz zum traditionellen Formschema der Durchführung entfalten sich die motivischen Variationen und auch die Themen selbst bei Marthaler häufig nicht als logische stringente Ausformulierungen des theatral-musikalischen Materials, sondern als Fragmente, herausgegriffene Beispiele aus einem Fundus weiterer Möglichkeiten.

Die vermeintlich gestohlenen Fluchtlinien beschäftigen die Spezialisten immer wieder neu. Sie werden zum Leitmotiv der ungeklärten Bedrohung, der sie sich ausgesetzt fühlen. „In welchem räumlichen Zustand befinden wir uns eigentlich?“ fragt Ueli Jäggi am Ende der letzten Fluchtlinien-Sequenz. Diese Frage stellt nicht nur den Wunsch nach einer Standortbestimmung dar, sondern vor allem auch die ängstliche Hoffnung, diesen Standort wechseln zu können. Ein Raum ohne Fluchtlinien ist nicht nur im wörtlichen Sinn ein Raum ohne Notausgänge und Fluchtwege, sondern auch in der bildnerischen Realisation ein zweidimensionaler ‚Raum‘ mit sehr eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten. Der Zustand des Eingesperrtseins ist nicht nur roter Faden der Inszenierung, sondern häufig wiederkehrendes Metathema vieler Inszenierungen von Christoph Marthaler.¹⁷⁵

Die Fluchtlinie als Motiv und formbildendes Element erfährt bei Marthaler jenseits der sprachlichen Verarbeitung außerdem noch eine Rei-

¹⁷⁵ Expliziter Bestandteil des Raumkonzepts ist dieses Thema in *Faust* $\sqrt{1+2}$ (Hamburg 1993); hier verweisen die Drehtür, die Faust und Mephisto-Schwientek stets in den Bühnenraum zurückwirft, und die Treppe, die Mephisto-Tukur nie hinabsteigen darf, auf das Eingeschlossensein der Figuren. Deutliche Begrenzungen ihrer Bewegungsfreiheit erfahren auch die ‚Insassen‘ der *Murx*-Inszenierung oder die Hochzeitsgesellschaft in Canettis *Hochzeit* (Hamburg 1995).

he von Übersetzungen in die Ausdruckssysteme des Bühnenraums und der Bewegung der Darsteller. Es erscheint als Raummotiv in Jäggis Traumsequenz (23'44"), als Flucht in den ‚Raum des absoluten Dramas‘ (27'45" und 1'39'30"), als slapstickartig choreografierter „*Fluchtstep*“ (1'05'00", Textbuch, S. 23), als akrobatische Kletterei in Ostendorfs Traumsequenz (1'30'17") und als Fluchtpunkt im Versuch Engels, in einen Klappsitz auf der rechten Bühnenseite zu kriechen (1'52'00").

Diese eigenständigen szenischen Sequenzen visualisieren die Idee einer Fluchtlinie im wörtlichen Sinn: Es sind explizite Fluchtbewegungen im Raum, die Marthaler stets entlang vertikaler und horizontaler Linien verlaufen lässt, die rampenparallel oder -senkrecht verlaufen. Senkrecht zur Bühnenkante verläuft z.B. die Fahrspur des Wagens, die durch die langsamen Wagenfahrten ins hintere Zimmer, bei denen die Spezialisten dicht gedrängt auf dem Wagen stehen, als Fluchtlinie etabliert wird. Rampenparallel hingegen reihen sich die Spezialisten über die Bühnenbreite verteilt zum *Fluchtstep* auf, den sie mit hektischer Rasanz gleich zweimal hintereinander absolvieren.

Eine zweite Gruppe von Fluchtlinien im Bühnenraum stellen die vertikalen S-Bahn-Haltestangen dar. Ueli Jäggi flieht über die Stangen auf die linken Gepäckfächer zu seiner Traumsequenz. Altea Garrido nimmt diese Fluchtlinie in Josef Ostendorfs Traumsequenz wieder auf und führt sie ins Extrem: Sie klettert, bedrängt von Ostendorfs Erinnerungen an die Nazifizierung Hamburgs, bis ganz unter die Bühnendecke.

Einen letzten Fluchtversuch macht Judith Engel durch die „Fluchtlöcher in den Sitzen“ (Textbuch, S. 36, bei 1'52'00"), der von allen Spezialisten entlang der an der rechten Bühnenwand aufgereihten Klappsitze aufgenommen wird. Die Fluchtformation als Reihe (bzw. Linie), wie sie im *Fluchtstep* eingeführt wurde, kehrt hier um 90° gedreht und somit in einer Variante wieder.

Die szenischen Spielarten des Fluchtlinien-Motivs sind eigenständiger, ‚ausformulierter‘ als ihre sprachlichen Pendants. Sie sind nicht Bruchstücke eines später vorzustellenden Themas, sondern abgeschlossene Variationen eines gedachten Themas. Wo Marthaler im Sprachlichen auf Fragmentierung und spielerische Assoziation setzt, arbeitet er hier wie auch sonst in Bezug auf die Großform der Inszenierung mit musikalisch traditionell geschultem Gespür. Als Musiker erzielt er den Eindruck von ‚Stimmigkeit‘, der sich m. E. bei den meisten seiner Inszenierungen trotz aller inhaltlicher Bedeutungsoffenheit einstellt, zum einen durch genaue Arbeit am Rhythmus, d.h. der zeitlichen Verfasstheit des Bühnengeschehens, und zum anderen, wie hier beschrieben, durch ein geschicktes Austarieren formaler Bezüge. Das Fluchtlinien-Motiv wird zu einem komplexen Leitmotiv der Inszenierung, das sich musikalisch einerseits durch Wiederholung

als wieder erkennbar und konstant und andererseits durch vielfältige Variation (in Formulierungen, im Tempo, in räumlicher Anordnung, im Ausmaß der Bewegung etc.) als abwechslungsreich erweist.

Die musikalischen Formen in Marthalers Theater sind, verallgemeinernd gesprochen, eher traditionellen Formschemata verpflichtet, wobei in den einzelnen *Formteilen* durchaus Kompositionsverfahren zu beobachten sind, wie sie in der Musik des 20. Jahrhunderts erprobt wurden.¹⁷⁶ Ich betone das, weil auch schon versucht wurde, Marthaler als geistigen Erben der musikalischen Avantgarde der Seriellen Musik zu erklären. Klaus Dermutz versteigt sich zu der Formulierung, dass bei Marthaler „das Prinzip von Aleatorik und Collage [...] mit den Mitteln der seriellen Musik (leicht variierende, einander überschneidende Wiederholung derselben Motive) in eine theatrale Form gebracht“ (Dermutz 2000: 34) werde. Ein Bezug zur Seriellen Musik, die – verkürzt formuliert – in den fünfziger Jahren im Wesentlichen versucht hat, alle musikalischen Parameter durch Reihenbildung nach dem Vorbild der Zwölftonmusik mathematisch genau zu organisieren, scheint mir kaum gegeben. Abgesehen davon, dass Aleatorik und Collage nicht zu den Prinzipien der Seriellen Musik gehören, ist zumindest die Aleatorik, d.h. die Einbeziehung des Zufallsprinzips in die musikalische Gestaltung in Bezug auf Marthalers Theater irrelevant. Gerade improvisiert und zufällig wirkende Szenen sind häufig die am genauesten geprobteten Teile seiner Inszenierungen, sind genau festgelegt und komponiert.¹⁷⁷ Darüber hinaus ist die mangelnde Nachvollziehbarkeit der kompositorischen Struktur der Seriellen Musik in der sinnlichen Anschauung ebenfalls kein Kennzeichen Marthalerschen Theaters.

Einen Anknüpfungspunkt sehe ich bestenfalls im formulierten Selbstanspruch der Seriellen Musik, die „Gleichberechtigung aller Elemente einer Komposition“ (Stockhausen in: Michels 1999: 553) zu erreichen. Bei Marthaler gibt es eine solche Gleichberechtigung in Reinform sicher nicht; gerade im Vergleich zu traditionellen Theaterformen aber wertet er allerdings etliche sonst eher ‚dienend‘ gebrauchte Ausdrucksebenen erheblich auf. Ich habe das bereits an der Emanzipation des Nebengeräuschs als Unterstimme der Rede in *Stunde Null* festzumachen versucht. Auch in *Die Spezialisten* gibt es vielfach die „Komposition der Nebensachen“ (Carp in: Dermutz 2000: 107). Theatrale Ausdrucksmittel werden hier nicht hierarchisierend der Figur oder dem dramatischen Text als zentrierende Instanzen unterstellt, sondern mit wechselnder Dominanz eigendynamisch entwi-

¹⁷⁶ Ich denke hierbei z.B. an die weitgehend desemantisierenden Sprachcluster zu Beginn von *Stunde Null*, die sich auf eine Behandlung von Sprache als primär lautliches Kompositionsmaterial wie etwa bei György Ligeti oder Mauricio Kagel rückbeziehen lassen.

¹⁷⁷ So z.B. die sog. „Bettenszene“ aus *Stunde Null*, von der bereits die Rede war.

ckelt und zur Geltung gebracht. Dabei sind sie nicht bloßer Selbstzweck¹⁷⁸, sondern erzeugen, wie ich zu zeigen versucht habe, als musikalische Parameter eine ausgeklügelte Formsemantik.

Flucht aus der Form

Marthalers Inszenierung *Die Spezialisten* vermittelt, je mehr man sie betrachtet, einen hoch strukturierten Eindruck komplex aufeinander bezogener Elemente. *Innerhalb* der Formsegmente überwiegt zwar teilweise das Spielerische und Assoziative; die Makrostruktur hingegen ist geprägt von bewusster kompositorischer Gestaltung u.a. nach dem Prinzip der Balance zwischen Wiederkehr und Abwechslung.¹⁷⁹ Es sind vor allem drei Szenen, die explizit die Auflösung traditioneller kompositorischer Strukturen betreiben und die bewusst auf chaotische Wirkung hin angelegt sind. Die möglichen semantischen Lesarten dieser Chaosszenen (bei 46'30", 1'15'34", 2'05'45") sind im situativen Kontext schnell erfasst: Man kann sie als anarchisches Aufbegehren der Spezialisten gegen die Zwänge der Rationalisierung verstehen, als Ventil für die aufgestaute Angst vor dem unbekannten Ziel der Fahrt, die möglicherweise eine Deportation ist, als erste Anzeichen von Wahnsinn und Verzweiflung darüber, aus einer Welt gefallen zu sein, die sich der Effektivität und dem Körperkult verschrieben hat.

Als *musikalische* Formteile sind die Chaosszenen weniger leicht einzuordnen. Sie stellen einen regelrechten Paradigmenwechsel, einen historischen Sprung dar, den es deshalb zu betrachten lohnt, weil er ein intertextuell wiederkehrendes Phänomen in den Inszenierungen von Christoph Marthaler darstellt. So habe ich anhand von Graham F. Valentines Rede in *Stunde Null* bereits auf vergleichbare Phasen der Überfülle musikalischer Zeichen hingewiesen, wenngleich sie dort nur innerhalb der Mikrostruktur der Rede wirksam wurden. Und in Horvåths *Kasimir und Karoline* (Hamburg 1996), einer für Marthaler erstaunlich textgetreuen und zugleich zu Recht gefeierten Aufführung¹⁸⁰, randaliert Jean-Pierre Cornu als protofa-

¹⁷⁸ Diese Erklärungsformel ist ein verbreiteter Topos der wissenschaftlichen Aufarbeitung zeitgenössischer Theaterformen. So spricht beispielsweise Hans-Thies Lehmann von „autosuffizienter Körperlichkeit“ (Lehmann 1999a: 163) des postdramatischen Theaters bzw. konstatiert allgemeiner: „Das Zeichen teilt nurmehr sich, genauer: seine Präsenz mit. Die Wahrnehmung findet sich auf *Strukturwahrnehmung* zurückgeworfen“ (ebd.: 168). Ich meine allerdings, dass hierbei bedeutungsgenerierende Strategien zeitgenössischen Theaters gegenüber bedeutungverschleiern den Strategien unterschätzt werden. Sowohl bei Marthaler, als auch bei Jan Fabre, auf dessen Theater sich Lehmanns Zitat bezieht, ist mehr zu beobachten als die bloße Abfolge von Strukturen.

¹⁷⁹ Siehe noch einmal Abb. 5 *Ablaufstruktur* Die Spezialisten.

¹⁸⁰ *Kasimir und Karoline* wurde zur Inszenierung des Jahres 1997 gewählt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

schistischer „Mann in den besseren Jahren“ in einer im musikalisch strengen Kontext der Aufführung ebenfalls als chaotisch zu bezeichnenden Szene.

Die Chaosszenen in *Die Spezialisten* sind im Gegensatz etwa zu den als szenische Einheiten klar erkennbaren *Tanzteeszenen* unbestimmter begrenzt. Während *Chaos 1* noch durch das An- und Auszappen der Sequenz durch Eva Brumby einen formal klar gesetzten Anfang und ein ebensolches Ende hat, sind bei *Chaos 2* und *3* nur noch die Endpunkte durch Zappen markiert. In allen drei Fällen gilt jedoch, dass die Szenen ihr chaotisches Potential erst sukzessive entfalten und dann auf dem Höhepunkt des simultanen Aktivismus plötzlich von außen beendet werden. Sie sind bestimmt von einander zunehmend überlagernden heterogenen Ausdrucksebenen. Eine völlige Enthierarchisierung der Bühnen-, ‚Stimmen‘ findet statt, wobei die meisten theatralen Ausdrucksspuren mit einbezogen werden.

Am Beispiel von *Chaos 2* lässt sich das verdeutlichen. (Videobeispiel 5: *Chaos 2*) Die Sequenz beginnt im fließenden Übergang der Stewardessen-Szene *Rationalisierung 6* in eine Ballettnummer, für die sich Thomas Stache bis auf weiße Leibwäsche entkleidet hat. Dieser zweite von insgesamt nur zwei Kostümwechseln in der Inszenierung¹⁸¹ signalisiert bereits auf dieser Ebene einen Bruch mit der Kontinuität. Auch bei Licht und Bühne werden einzelne Elemente erst- und einmalig addiert und schichten sich über die Grundstimmung des Einheitsraums: Die Seitenwände werden zusätzlich in intensiv gelbes Licht getaucht, und dichter Trockeneisnebel quillt aus der Bodenkante des hinteren Zimmers. Die tänzerischen Bewegungs-, ‚Stimmen‘, sonst in gemeinsamen Choreografien wohl geordnet, vollziehen sich raumgreifend, individuell und in stilistischer Vielfalt. Während Thomas Stache und Altea Garrido weiter dem klassischen Ballett verpflichtet ihr ‚Pas de deux‘ tanzen, üben sich Ueli Jäggi und Jean-Pierre Cornu an den Straßenbahnstangen in einer Art Reckturnen, und Stephan Bissmeier, Karin Pfammatter und Judith Engel tanzen im populären Free-style. Indem Garrido später im Spagat sitzt und sich gleichzeitig im ‚Headbanging‘¹⁸² versucht, präsentiert sich das choreografische Stilmix-Prinzip sogar verdichtet in einer Einzeldarstellung.

Eine kakophonische Überlagerung mehrerer akustischer Schichten kennzeichnet weiterhin diese und die anderen Chaosszenen der Inszenie-

¹⁸¹ Bei 1’09’00“ hatte sich bereits Ueli Jäggi durch ein über den Kopf gezogenes T-Shirt in „Mutter Theresa“ (Textbuch) verwandelt und mit *Son of a Preacherman* eine ebenfalls weitgehend isolierte Gesangseinlage absolviert.

¹⁸² ‚Headbanging‘ ist eine ausladende Kopfbewegung, die lange Haare wild hin und her wirbeln lässt und als Stereotyp stark mit der Popkultur von Heavy-Metal-, Hardrock- und Grunge-Musik verknüpft ist.

rung. Die anfänglich zu hörende „Kaufhausmusik“ als Begleitung des „Pas de deux“ wird überlagert von der von André Jung aus voller Kehle gesungenen Luxemburgischen Nationalhymne, die von Band begleitet wird. Nach etwa einer Strophe schieben sich als weitere Einspielung noch „Fetzen der sog. ‚Europäischen Hymne‘“ (Textbuch, S. 27) über Jungs Gesang. Das Klavier hat mittlerweile ausgesetzt. Die erheblichen Schritt- und Sprungeräusche der Tanzenden reichern die akustische Partitur noch zusätzlich an.

Kennzeichen der Chaosszenen ist in musikalischer Hinsicht – wobei das Theater nach wie vor *insgesamt* als Musik verstanden werden soll – das Formprinzip der Beziehungslosigkeit der Elemente zueinander. Sowohl innerhalb der Sequenzen als auch in ihrer Beziehung zum Rest der Inszenierung lassen sich kaum kohärente Bezüge herstellen, wird Unzusammenhängigkeit zum Prinzip. Diese Schichtung von ‚Stimmen‘ ist auch nicht mehr unter dem Begriff der Polyphonie der szenischen Ausdrucksmittel zu fassen, weil dieser Begriff, wie bereits in Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen* erwähnt, ein musikalisch *spezifisches* Zusammenklingen mehrerer ‚Stimmen‘ bezeichnet. Das Kriterium der Selbstständigkeit der ‚Stimmen‘ ist dabei in den Chaosszenen gegeben, die rhythmische, motivisch-thematische Verknüpfung anhand eines Metrums und tonaler Zentren hingegen nicht.

Wenn weiter oben von einem Paradigmenwechsel die Rede war, der sich in den Chaosszenen vollziehe, ist damit der radikale Wechsel der musikalischen Ordnungssysteme gemeint. Während sich Marthaler sonst, wie zu zeigen war, bei seinem szenischen Komponieren durchaus traditionellen Kompositionsprinzipien und -vorbildern des 17. bis 19. Jahrhunderts verpflichtet zeigt, wobei die Übersetzung dieser Prinzipien auf das Theater natürlich durchaus als avantgardistisch empfunden werden kann, verweisen die Chaosszenen musikalisch ins 20. Jahrhundert. Marthaler erweist sich hier nicht nur als Avantgardist in seiner eigenen Disziplin, dem Theater, sondern bleibt auch in der Musikalisierung nicht bei barocken und klassischen Prinzipien stehen. Das beziehungslose Nebeneinander von ‚Stimmen‘ und ‚Stimmgruppen‘ beispielsweise verweist auf die entsprechenden Neuerungen Gustav Mahlers oder, wie bereits erwähnt, Charles Ives'. Die Chaosszenen stellen eine radikale Öffnung des musikalischen Kosmos' der Inszenierung dar. Sie sind ungleich weniger konsumabel als die restliche Aufführung und stellen sich dem möglichen Verdacht der Harmlosigkeit der Inszenierung entgegen. Sie schaffen eine neue ästhetische Werte, von der aus betrachtet die formale Geschlossenheit der Inszenierung mit ihrer Zirkelstruktur aufzubrechen scheint, wodurch sich die sonst durchgängigen Kompositionsprinzipien als nur *eine* Möglichkeit unter vielen entpuppen, der Realität musikalisch-theatral zu begegnen.

1.6 Fazit

1.6.1 *Musikalische Könnerschaft als Spezialistentum*

Im programmatischen Text des Programmhefts der Inszenierung charakterisiert Stefanie Carp die Spezialisten mit folgenden Worten, die man durchaus als poetische Selbstbestimmung der hier Theaterschaffenden verstehen darf:

Was unterscheidet den Spezialisten vom Experten? Die Experten wissen etwas. Die Spezialisten können etwas. Die Experten kennen sich aus in einzelnen Bereichen des Herrschaftswissens. Ihr Wissen ist funktional, auch wenn sie sich um die Folgen seiner Anwendung nicht kümmern. Spezialisten dagegen waren schon immer Verschwender. Und jetzt, da sie nicht mehr gefragt sind, müßten sie darauf beharren, unpraktische Dinge zu tun. Niemand braucht sie, aber sie können, was sie können, besonders gut. (Carp 1999: 1)

Marthalers Musikalisierung zeugt zweifellos von Könnerschaft, und sie ist in gewisser Hinsicht auch „unpraktisch“ bzw. wenig funktional. Würde man dramatische Ökonomie oder die Stringenz in der Präsentation von Figuren und Handlung, sofern von beidem noch die Rede sein kann, als Maßstab an die Inszenierung anlegen, erwiese sie sich als redundant, ineffektiv und „unpraktisch“. Das Wissen um gesellschaftliche Konsequenzen des Manchester-Kapitalismus, das die Inszenierung vermitteln könnte, ist kein Herrschaftswissen, und die Botschaft für eine zweistündige Aufführung zu dünn. Marthalers Kunst besteht im verschwenderischen Umgang mit musiktheatralen Ideen und in der Konsequenz, mit der sie behauptet werden. Die eingangs gestellte Frage nach der Qualität Marthalerscher Motivbehandlung¹⁸³ beantwortet sich im Verweis auf die große Bandbreite musikalischer Verarbeitung. Nicht jedes Motiv ist raffiniert und komplex zu Ende komponiert und ausgelotet. Manche Motive verfolgt Marthaler durch die ganze Aufführung hindurch und fächert ihre Komplexität auf, andere benutzt er nur als Versatzstücke und Mosaiksteine der Komposition.

Marthalers Inszenierungen werden allgemein durch die Musikalisierung zu komplexen Paletten von Bedeutungsangeboten, weil sie auf mehreren Ebenen Sinnsysteme konstruieren und wieder relativieren. Stefanie Carp beschreibt das auf einer ersten, semantischen Ebene so: „Vielleicht sehen wir in Marthalers Theaterabenden immer Menschen zu, die einen Sinnzusammenhang verloren haben und keine neue Behauptung aufstellen können“ (Carp in: Dermutz 2000: 111). Auf der Ebene der Musik, die diese Menschen singen, und der Musikalität, mit der sie inszeniert sind, scheint zunächst ein Gegenentwurf zu entstehen. Die Schönheit des Gesangs und

¹⁸³ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form* im Abschnitt 1. *Wiederholung*.

die kompositorische Eleganz, mit der sich manche Szene vollzieht, stellen gerade im Rückgriff auf traditionelle Musikästhetik neue Sinnzusammenhänge auf. *Die Spezialisten* z.B. ist überhaupt nur durch die Musikalisierung als Theaterabend konsumierbar; der Stoff selbst ist schnell erzählt und trägt weder gedanklich noch sprachlich eine ganze Aufführung.

Die musikalische Gesamtstruktur der *Spezialisten* erzeugt den Eindruck großer Geschlossenheit, da es eine Fülle wiederkehrender Elemente gibt und die Aufführung durch Brahms' *Requiem* eine starke Rahmung erhält. Die exemplarische Untersuchung der *Tanzteeszenen* konnte zeigen, dass die Anordnung und das In-Bezug-Setzen der motivischen und thematischen Elemente der Inszenierung komplexer ist, als man zunächst vermutet. Die Aufführung wird außerdem vom Spannungsverhältnis zwischen der Orientierung an traditionellen Techniken der Musik einerseits und der weitestgehenden Absage an konventionelle Spielprinzipien des Theaters andererseits getragen. Eine kohärente Form transportiert hier komplexe und zum Teil unauflösbare Zeichen.

Dabei sind die Musikalisierung und das Spiel jenseits des Verkörperungsprinzips durchaus, wenn auch nicht zwingend, als wechselwirksam anzusehen. In der besonderen Handschrift Marthalerscher Musikalisierung lässt sich auch eine Schauspiel-Programmatik ablesen:

Als Komponist von Bühnenmusiken zum Theater gekommen, weiss er [Marthaler, A.d.V.]: Für Schauspieler ist das Singen im Chor eine Art Therapie. Es befreit sie vom Krampf der Psychologie, vom Diktat des Als-ob-Realismus. „Das ist ein Ziel meines Theaters: dass sie überhaupt nichts spielen müssen.“ (Müry 1993b: 16)

Von jeder Programmatik ist es freilich ein weiter Weg bis auf die Bühne, und so lässt sich auch Marthaler nicht auf seine Postulate reduzieren. Er weiß um die Grenzen der verschiedenen Ebenen des utopischen Sinnzusammenhangs der Musik für die Figuren, für die Darsteller und für die Inszenierung insgesamt, und er thematisiert sie. In den *Chaosszenen* beispielsweise wird die Auflösung nicht nur der semantischen, sondern auch der musikalischen Sinnsysteme vorgeführt. Offen bleibt dabei, ob diese Auflösung in ihrer ästhetischen Konsequenz letztgültige Freiheit für das Spiel auf dem Theater bedeutet oder vielmehr von gänzlicher Utopielosigkeit kündigt. In jedem Fall ist die Denkbarkeit einer Auflösung von Formtotalität bei Marthalers formbewussten Musikalisierungen stets mitinszeniert. Neben vielen anderen Aspekten, die Marthalers Theater auszeichnen, sei es die besondere Körperlichkeit seiner Darsteller, seien es die intertextuellen Wiedererkennungseffekte oder der historisierende Charme der Uneindeutigkeit, ist es vor allem die Summe seiner theatral-musikalischen Techniken und Strategien, aus der die Inszenierungen ihr anhaltendes Interesse beziehen.

Zwei weitere dieser Techniken der Musikalisierung seien schließlich mit Seitenblick auf frühere Inszenierungen noch erwähnt: Marthalers Affinität zur Musikalisierung von Materialien und sein besonderes Verhältnis zur Zeit.

1.6.2 Materialhaftigkeit Marthalerschen Theaters

Eine wiederkehrende Technik, die sich als roter Faden durch die Arbeiten Christoph Marthalers zieht, besteht im Einsatz bestimmter Requisiten als musikalisches Spielmaterial und zentrierendes Klang- und Bildmotiv. Seine Inszenierung *Faust. Eine subjektive Tragödie* nach Fernando Pessoa beginnt mit einer rhythmisch ausgeklügelten Inszenierung der Materialität und Geräuschhaftigkeit des Schreibens. Die vier Darsteller der Heteronyme Pessosas (Martin Horn, Ueli Jäggi, André Jung und Josef Ostendorf) sitzen an vier Tischen einer Lissabonner Bar und kritzeln mit Bleistiften auf weißem Papier. Anfangs beinahe synchron, dann mit individuellen Abweichungen beginnen die Bleistiftminen abzubrechen, werden umständlich nachgespitzt und wieder zu Papier geführt. Es entsteht ein regelmäßiges rhythmisches Muster, das über fünf Minuten hinweg nichts als die Mühen des Schreibens und gleichzeitig seine sinnliche Qualität erzählt.¹⁸⁴

Leitmotivisch sind in Canettis *Hochzeit* (Hamburg 1995) Sektkelche aus Plastik im Einsatz, die quietschend zusammengeschraubt werden und regelmäßig in den Händen der Hochzeitsgesellschaft knirschend brechen und dabei ihren Inhalt verschütten. Als bloßes Requisit wären die Plastikkelche ein leicht zu durchschauender Hinweis auf die Verfasstheit der Hochzeitsgesellschaft; Marthaler erhebt sie darüber hinaus zum musikalischen Strukturprinzip, indem er sie weit über ihren Symbolgehalt hinaus in musikalischen Variationen inszeniert.¹⁸⁵

Überhaupt ist Zerbrechlichkeit ein Qualifizierungsmerkmal für musikalische Requisiten bei Marthaler. Das „Papier“, auf dem die forschenden

¹⁸⁴ Silke Buss beschreibt in ihrer Dissertation *Fernando Pessoa auf europäischen Bühnen* (Münster 1999) diese Szene so: „Bereits die erste Szene, in denen die vier Fäuste minutenlang an ihren Schreibtischen hocken und die einzigen Geräusche, die zu vernehmen sind, von abbrechenden Bleistiften herrühren, schafft diese Ruhe, die die ganze Aufführung durchzieht. Marthaler weiß, daß Ruhe in unserer Zeit ein kostbares Gut ist, von dem sich viele Menschen in ihrer Alltagshektik derart entfernt haben, daß sie es verlernt haben, sich in eine solche entspannende Ruhe einzufinden [...]. Dennoch bemüht er sich, mit dieser Ouvertüre, die er aus der rhythmischen Verbindung von Schreiben, Bleistiftbrechen und -spitzen formt, die Zuschauer aus einem Alltag zu reißen, in dem keine Zeit für philosophische Gedanken bleibt“ (Buss 1999: 170). Damit betont sie zwar zum einen die Intensivierung der Interaktion zwischen Bühne und Publikum, reduziert aber eine kluge szenische Erfindung auf eine vermeintlich erzieherische Maßnahme und schränkt damit den möglichen Erkenntnisgewinn unnötig ein.

¹⁸⁵ Zerbrechende Plastikgläser spielen auch in Marthalers späterer Inszenierung *Pariser Leben* (Berlin 1998) eine große Rolle.

Mephisti im Wurfelfaust ihre Erkenntnisse festhalten, entpuppt sich im Verlauf der Aufführung als darüber hinaus geeignet zum geräuschvollen Zerbröseln, zum Kurz- und Kleinschnippen mit den Fingern und zum laut knabbernden Verzehr. Eine papierne Idee etabliert neben Saties *Vexations* und Beethovens *Mondscheinsonate* den musikalischen Assoziationsraum der Aufführung, grundiert akustisch den Zeitverlauf und hebt das Bühnengeschehen insgesamt auf eine musikalisch rezipierbare Ebene.

Ergänzend sei hier auf den österreichischen Regisseur Martin Kusej verwiesen, der im letzten Jahrzehnt durch Inszenierungen v.a. in Stuttgart, Hamburg und Salzburg auf sich aufmerksam gemacht hat und der die Musikalität seiner Inszenierungen vielfach unter Beweis gestellt hat. Im Unterschied zum musikalischen Gebrauch von *Requisiten* bei Marthaler stellt Kusej beispielsweise häufig die Materialität der *Bühnenräume* Martin Zehetgrubers musikalisch in seinen Dienst. Das beständig raschelnde Papier am Boden der Bühne in Strindbergs *Gespensersonate* (Hamburg 2000), das Wasser in der kanalartigen Donau in *Geschichten aus dem Wienerwald* (Hamburg 1998), die rauschenden, mannshohen Zweige und die mit Verpackungsstyropor gefüllten überdimensionalen Kartons in *Hamlet* (Salzburg/Stuttgart 2000) stellen jeweils über ihre Bildsymbolik hinaus bewusst gewählte Modifikationen der Lautsphäre der Inszenierung dar.¹⁸⁶ Kusej inszeniert anhand oft bedrückender Bild- und Klangwelten den Bühnenraum als optisch-akustischen Klangkörper und konfrontiert seine Figuren so mit der unerträglichen Lautlichkeit des Seins.¹⁸⁷

1.6.3 Zeit

Im mechanischen Wiederholungszwang verbiegt sich der einst so stolze lineare Zeitpfeil zu kleinen Kringeln, die sinnlos vor sich hin rotieren. The time is out of joint – aber anders als Shakespeare sich das je träumen ließ. (Franz Wille)¹⁸⁸

Eine Reflexion Marthalerscher Musikalität kann nicht ohne einige Überlegungen zu den Besonderheiten seiner theatralen Zeitgestaltung schließen. Einer ausführlicheren Diskussion des Phänomens Rhythmus vorausgrei-

¹⁸⁶ Siehe zu weiteren Aspekten der Musikalität bei Kusej auch das Kapitel III.2.2 *Metrik*.

¹⁸⁷ Eine ähnlich bewusste Emanzipation der Lautsphäre der Aufführung haben Uli Jäckle und Zbigniew Szumski in ihrer 1999 entstandenen Koproduktion des polnischen *Theatr Cinema* und der Hildesheimer Theatergruppe *Aspik* erreicht. Anhand von Peter Handkes wortlosem Stück *Das Mündel will Vormund sein* inszenierten sie mit Hilfe des Theatermusikers Lars Wittershagen ein dichtes Hörstück, das in der Verstärkung, Bearbeitung und Überhöhung der Bühnengeräusche ein bedrückendes Klangbild alltäglicher Dramen zeichnete.

¹⁸⁸ Wille 1996: 71.

fend¹⁸⁹ geht es mir darum, auf einige rhythmische Spezifika und ihre Konsequenzen in Marthalers kompositorischer Handschrift zu verweisen.¹⁹⁰

Zwei wesentliche Beobachtungen durchziehen die Bemerkungen zum Rhythmus bei Marthaler: Von Verlangsamung und Dehnung der Ereignisse in der Zeit ist da die Rede und von der Zirkularität und dem Auf-der-Stelle-Treten der Zeit. Beides bezieht sich auf einen rhythmischen Teilaspekt: das Tempo. Außer in Bezug auf Musik, die sich rhythmisch an einem Metrum orientiert, das mit Metronomzahlen als Schläge pro Minute quantifizierbar ist, ist Tempo eine relative, nicht messbare Größe. Tempo definiert sich im Gegensatzpaar schnell-langsam und braucht eine Bezugsgröße, an der gemessen es als schnell oder langsam empfunden wird. Auf dem Theater wird die Sache dadurch verkompliziert, dass in noch stärkerem Maße als in der Musik mehrere Tempoeindrücke nebeneinander bestehen können.¹⁹¹

Der Eindruck von Langsamkeit bei Marthaler, der als Gesamteindruck überwiegt, obwohl es selbstverständlich in jeder seiner Inszenierungen auch schnelle Passagen gibt, hat musikalisch betrachtet formale und rezeptionsbedingte Gründe. Verlangsamung ist dabei insofern ein irreführender (wenn auch kaum ersetzbarer) Begriff, weil er einen insgesamt langsameren Ablauf der Ereignisse suggeriert, wie wir das bei Robert Wilson beobachten können. Dort erscheinen Bewegungen, der filmischen ‚Slow-motion‘ verwandt, gegenüber einem gemessen an der Alltagserfahrung als normal empfundenen Tempospektrum als deutlich verlangsamt. Bei Marthaler spielen die Schauspieler nicht verlangsamt, kein irrealer Zeiteindruck entsteht, sondern der Eindruck von Echtzeit. Dennoch rezipieren wir Marthalers Theater als langsam. Wie entsteht dieser Eindruck?

Zuallererst macht das Marthaler-Theater ausführlichen Gebrauch von der Pause. Wenn in *Murx* oder *Kasimir und Karoline* die Figuren häufig nur an ihren Tischen sitzen, ohne dass etwas passiert, sind das Momente eines Innehaltens, die nachhaltig auf den Tempoeindruck der ganzen Inszenierung Einfluss nehmen. Die Figuren, die Marthaler auf die Bühne bringt, sind langsame Menschen. Ihr Redetempo, ihre Entscheidungsfreudigkeit, ihre Auffassungsgabe sind langsamer als die der meisten Zuschauer und, sofern der Vergleich sich anbietet, auch als die ihrer Pendants in anderen Inszenierungen. Vergleiche man etwa Josef Bierbichlers *Kasimir* bei Marthaler (Hamburg 1994) mit dem Ben Beckers (Stuttgart 1989¹⁹²), würde sich der Eindruck der Langsamkeit bei Marthaler noch verstärken.

¹⁸⁹ Siehe: Kapitel III.2 *Rhythmus und Zeitgestaltung*.

¹⁹⁰ Zur Zeitgestalt in Marthalers Theater siehe ebenfalls: Hans-Thies Lehmann (1997), Stefanie Carp (1997), Franz Wille (1996) und Isabel Osthus (1995).

¹⁹¹ Siehe dazu Kapitel III.2.3 *Tempo*.

¹⁹² In der Inszenierung von Wolf-Dietrich Sprenger am Kleinen Haus, Stuttgart. Bühne: Martin Kukulies; Kostüme: Uzte Ticker. Mit Viktoria Trauttmannsdorff, Wolfgang Höper, Claus Boysen u.a. Premiere am 2. Juli 1989.

Der Eindruck manifestiert sich an dem, was Manfred Pfister allgemein ein niedrigeres Tempo der Oberflächenstruktur nennt. (Siehe Pfister 1982: 379.)

Marthalers Theater ist darüber hinaus aber auch tiefenstrukturell langsam. Das bedingt die Redundanz vieler Sequenzen, das Wiederholen gleicher oder ähnlicher Elemente, eine Verlangsamung der Informationsvergabe, auch der musikalischen Information. Selbst die beschwingte Musik aus Jacques Tatis *Mon Oncle*, mit der Clemens Sienknecht die Schlussmonologe der Spezialisten untermalt, wird über die zehn Minuten, während derer sie immer wiederholt wird, zwar nicht langsamer, aber die musikalische Entwicklung der Sequenz steht still und erzeugt so mehr den Eindruck eines Zustands als einer Fortbewegung. Mit musikalischen Mitteln erzeugt Marthaler häufig eher Zustände als Situationen. Situationen tragen Handlungsoptionen für die Figuren in sich, stellen formal bereits ihre eigene Veränderung in Aussicht. Der Zustand ist, auch in musikalischer Hinsicht, die Negation von Entwicklung; die musikalische Struktur erschöpft sich in sich selbst. Verschiedene Zustände gehen mehr ineinander über, als dass sie sich zueinander entwickeln. Bei Marthaler erzeugen diese musikalischen Zustände in ihrer jeweils spezifischen Ausprägung ein Gefühl der Langsamkeit, wenn nicht des Stillstands.¹⁹³ Marthalers Faust-Inszenierung ist von solchen Zuständen geprägt, seine Sturm-Inszenierung ebenfalls und *Murx* darf geradezu als Paradebeispiel von Zustandsbeschreibungen der Langsamkeit auf der Bühne gelten.

Langsamkeit entsteht bei Marthaler außerdem als Bruch mit bestimmten Wahrnehmungskonventionen. Jürgen Flimm hat das in einer Laudatio „Relativitätsversuche über den Pulsschlag der Rezeptionsfähigkeiten“ (Flimm 1998: 6) genannt. Marthalers Theater fordert nicht nur dazu auf, Theater als Musik wahrzunehmen, sondern darüber hinaus auch bestimmte an der Musik geschulte Wahrnehmungsmuster zur Disposition zu stellen. Selbst wenn man die oben beschriebene Anfangsszene aus *Faust. Eine subjektive Tragödie* als Musik der Schreibgeräusche versteht, beansprucht hier immer noch ein vergleichsweise begrenztes musikalisches Material überproportional viel Zeit. Als dramaturgischer running gag trägt das Abbrechen der Bleistifte nur sehr kurz, dann beginnt man sich, vielleicht, auf die musikalischen Qualitäten der Szene einzulassen. Aber selbst gemessen an dieser geduldigeren Wahrnehmungsgestimmtheit wirkt die Szene im Grunde zu lang. Sie übersteigt in ihrer Dauer sowohl ihren semantischen als auch ihren musikalischen Informationsgehalt bei weitem. Das kann langweilig wirken, kann aber auch eine neue Qualität erzeugen, die den Zuschauer dazu anregt, sich für die Dauer der Vorstellung einem Konzept

¹⁹³ Es sind natürlich auch musikalische ‚Zustände‘ denkbar, die Hektik, Unruhe und Rastlosigkeit suggerieren. Diese kommen aber in Marthaler-Inszenierungen kaum vor.

von Theater als Austausch von Informationsgehalten in bestimmter zeitlicher Sukzession nicht mehr ungefragt hinzugeben.¹⁹⁴

Es ist auch die Musikalisierung von Nebensächlichkeiten, die in der Verkehrung von wichtig und unwichtig, in der Behauptung von neuen Hierarchien durch musikalisches Exponieren semantischer Marginalien das Tempoempfinden der Zuschauer beeinflusst. Die Inszenierung von Canettis *Hochzeit* z.B. beginnt mit einer Szene, in der ein Kellner (Martin Horn) minutenlang, gemächlich und wortlos die Bühne aufräumt. Szenen wie diese, die es in jeder Marthaler Inszenierung gibt, sind nicht pars pro toto für seine Zeitgestaltung insgesamt zu sehen, bestimmen aber häufig den Eindruck. Am Beispiel von *Die Spezialisten* und *Stunde Null* habe ich versucht zu zeigen, dass Marthaler sich häufig auch durchaus an traditionellen musikalischen Normen von Proportion und Abwechslungsreichtum orientiert. Dennoch schafft er, ähnlich wie in Bezug auf die Formgestaltung, auch bei der Zeitgestaltung Brüche mit der Konvention.

Die Zirkularität, von der bei Marthaler gesprochen wird (Osthues 1995, Wille 1996) beschreibt den Eindruck einer Mischung aus Kreis- und Spiralförmigkeit des Zeitstrahls. Dieser Eindruck hängt unmittelbar mit den anhand von *Die Spezialisten* beschriebenen Strategien der Formgebung zusammen. Die Form impliziert hier eine spezifisch rhythmische Wahrnehmung. Der Eindruck von Langsamkeit entsteht aus der Erfahrung einer musikalischen Struktur, die sich stets auf sich selbst zurück bezieht. Die Partitur von *Die Spezialisten* und die schematische Aufstellung in Abb. 5 zeigen, dass nach ca. einem Drittel der Aufführung fast alle Formelemente eingeführt sind und nur noch ineinander verschachtelt und variiert wiederkehren, darüber hinaus sogar am Ende wieder auf ihren Anfang zurückgeführt werden.

Zwei Konsequenzen Marthalerscher Zeitgestaltung will ich herausheben: einen Ansatz zur Semantisierung des Rhythmus⁴ bei Marthaler unter der Überschrift *Zeitgestaltung als Politikum* und einen Ansatz zu einer produktions- und rezeptionsästhetischen Lesart: *Zeitgestaltung als Ästhetikum*.

Zeitgestaltung als Politikum

„Zeit ist mit Macht verbunden“ (Carp 1997: 64), so lautet der erste Satz eines Aufsatzes von Stefanie Carp über Marthalers Theater. Programmatisch wird hier eine gesellschaftspolitische Dimension seiner Inszenierungsweise von Zeit angedeutet. Verlangsamung als das auffälligste rhythmische Merkmal seiner Stücke bekommt durch Carp und Marthaler selbst eine denotative Verknüpfung mit der Ohnmacht der kleinen Leute:

¹⁹⁴ Ein solches Verständnis legt etwa noch Peter Pütz' Studie *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 21977 (1970), nahe.

„Es ist die Zeit der Machtlosen. [...] Durch den Rhythmus erzählt er einen kollektiven Lebens- und Gefühlszustand als zwangsneurotischen Alptraum“ (Carp 1997: 68). In einer Fernsehdokumentation¹⁹⁵ beschreibt Marthaler seine Sympathie für die Menschen, die der „Zentrifugalkraft“ unserer beschleunigten Zeit zum Opfer fallen und an den Rand gedrängt werden. Dem setze er die Langsamkeit seiner Arbeiten entgegen. Die Theaterkritik hat diese Art der Semantisierung teils unterstrichen, teils bestritten. Friedrich Dieckmann schreibt über die Anfangsszene der Sturm-Inszenierung: „Das Zeitgefühl, in das sie ihren Zuschauer verwickelt, stellt sich gegen den Rhythmus, den die Zeit uns aufprägt. Marthalers Szene ist zeitkritisch in einem fundamentalen Sinn“ (Dieckmann 1994: 47). Klaus Dermutz hingegen beruft sich ebenfalls auf Marthaler, wenn er behauptet:

Die Langsamkeit kommt bei Marthaler nicht daher, dass er einen anderen Rhythmus gegen die Beschleunigung der Zeit setzen will: „Bei mir liegt der Grund für die Langsamkeit nicht in der Provokation. Ich beobachte gerne Menschen, die Zeit haben. Diese Menschen sind bühnenwirksamer (lacht).“ (Dermutz 2000: 42)

Es scheint mir müßig, über die ‚wahren‘ Intentionen des Regisseurs zu mutmaßen. Marthaler selbst sieht sich zwar nicht als politischen Regisseur (Siehe Ecke 1996), seinen Inszenierungen ist aber immer eine Form von Gegenwartsbezug *und* eine ungewöhnliche Ästhetik eigen, die sie auch in gesellschaftskritischer Hinsicht lesbar machen. Marthaler ist zugleich Pragmatiker genug, um auf den Aspekt der Bühnenwirksamkeit seiner langsamen Figuren hinzuweisen. Die Reflexion der Musikalisierung schärft hier den Blick für die *ästhetischen* Konsequenzen der Zeitgestaltung.

Zeitgestaltung als Ästhetikum

Komponisten und Musikinterpreten wissen, dass ein langsames Tempo die Aufmerksamkeit für musikalische Details schärft. Tongebung, Klangfarbe, Verzierungen und dynamische Feinheiten können vom menschlichen Sensorium bei langsamem Tempo besser und differenzierter bzw. überhaupt erst wahrgenommen werden.¹⁹⁶

Marthaler macht sich diese gesteigerte Aufmerksamkeit der Rezeption gleich doppelt zunutze: Er setzt auf Genauigkeit der Wahrnehmung sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationsrahmen des Theaters.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ecke, C. Rainer 1996: *Des Chaos' wunderlicher Sohn. Christoph Marthaler ou √Suisse + Allemande*. Kamera: Gottfried Baum, Schnitt: Thomas Stoklossa. Produktion des ZDF, gesendet 1996 bei Arte.

¹⁹⁶ Auch Robert Wilson weiß dies, wie Nick Kaye anhand von *Deafman Glance* (1970) beschreibt: „For Wilson it would seem that the nature and pace of the performance serves to reveal complexities that normally remain unseen“ (Kaye 1994: 63).

¹⁹⁷ Zu dieser Unterscheidung siehe Pfister 61988 (1982): 67.

In einer Aufführung voller Pausen und – mit einem Ausdruck der Film-analyse gesprochen – toter Zeiten bedarf es intensiver Anstrengungen der Schauspieler, das Timing der Aufführung unter Kontrolle zu halten, damit die Aufführung nicht konturlos und spannungslos wird. Noch mehr als beim Ausagieren einer individuellen Rollenpsychologie fordert musikalisiertes Theater im Allgemeinen und Marthalers Stil im Speziellen ein genaues Sich-Abstimmen der Darsteller untereinander. Das chorische Ensemble muss aufeinander hören, aufeinander achten wie jeder musikalische Chor auch. Die Aufmerksamkeit muss sogar noch intensiver sein, da man sich nicht auf einen objektiven Notentext beziehen kann, sondern gewissermaßen stets die individuelle Partitur im Kopf mit der entstehenden kollektiven Partitur abgleichen muss.

Der Zuschauer andererseits hat, wenn er sich auf den Marthalerschen Rhythmus einlassen kann, viel Muße zum genauen Beobachten, zum Entdecken von Details. Marthaler inszeniert stets wenig fokussierend, selten gibt es eine Hauptstimme, die von Nebenstimmen nur begleitet wird. Die Schauspieler sind in der Regel alle auf der Bühne, und die Art, wie sie inszeniert bzw. komponiert sind, lädt zum flanierenden Schauen ein, das in der Summe scheinbar unwichtiger Details ein komplexes Bild entstehen lässt.¹⁹⁸ Durch die Langsamkeit und die Dezentrierung des Bühnengeschehens stärkt Marthaler den interaktionalen Spielraum zwischen Bühne und Publikum. Sein Rhythmus als Spiel mit den Vorerwartungen der Zuschauer enthält möglicherweise die politische Dimension einer Zeitkritik, v.a. aber ist der Rhythmus ein ästhetisches Credo für eine bestimmte Wahrnehmungsdisposition. Ivan Nagel unterstreicht diese Qualität Marthalerschen Theaters: „Die Umdeutung der Bühnen-Zeit, Befreiung der Zeit zur Langsamkeit, nutzt Marthaler (anders als Bausch, als Wilson) zu einer abenteuerlich geduldigen Lektüre der Realität“ (Nagel in: Dermutz 2000: 205).

Der Vergleich mit Wilson macht noch eine Besonderheit des Marthalerschen Rhythmus‘ deutlich. Anders als bei Wilson stellt die Rhythmisierung als theatrale Stilisierung des Bühnenverhaltens bei Marthaler eine Art von neuem Realismus dar. Ohne in den Verdacht von Naturalismus zu geraten, ist sein Theater von einem pointiertem Orts- und Gegenwartsbezug geprägt, von einer Lust an der Beobachtung des Realen, während Wilson autonome, zeit- und ortsunabhängige Theatertraumspiele inszeniert,

¹⁹⁸ Ein vielzitiertes Pendant zur Marthalers Musik der Nebensächlichkeiten stellt in der Musik der Moderne Erik Saties *Musique d'ameublement für Klavier, drei Klarinetten und Posaune* (1920) dar. John Cage hat Saties Programm zu dieser Musik in einem Text im Sammelband „Erik Satie“ (Metzger/Riehn 1980) verarbeitet: „Dennoch müssen wir versuchen, eine Musik zu erzeugen, die wie die Möblierung ist – das heißt: die einen Teil der Geräusche der Umgebung bildet, sie jedenfalls in Betracht zieht. Ich stelle sie mir melodios vor, so daß sie die Geräusche der Messer und Gabeln mildert, sie nicht beherrscht, sich nicht aufdrängt“ (Cage in: Metzger/Riehn 1980: 29).

die in Weimar genauso gezeigt werden können, wie in Paris, Delphi oder Houston.

Marthalers Rhythmus stellt aber nicht nur einen Wechsel des Darstellungsmodus dar, sondern darüber hinaus eine Stilisierung von Zeit selbst. Die Chronologie als eindeutig messbare und interpretierbare Abfolge von Sekunden und Minuten wird zwar nicht völlig außer Kraft gesetzt, aber musikalischen Gesetzen unterworfen. Die Überführung der Zeit in musikalisch gestaltete Zeit macht sie zu einem ästhetischen Objekt. Alphonse Appia geht sogar (wenn auch in Bezug auf Wagner) so weit zu behaupten: „Die Musik [...] setzt nicht nur das Zeitmaß und die Aufeinanderfolge der Vorgänge im Drama fest, sondern vom darstellerischen Standpunkt aus muß sie [...] als *Zeit selbst* betrachtet werden“ (Appia 1899: 11). Der Musikwissenschaftler David Epstein formuliert dies umgekehrt so: „Time in music is a special case of time in general“ (Epstein 1995: 10). Hans-Thies Lehmann beschreibt diese Phänomen so: Zeit werde im Theater der achtziger und neunziger Jahre, Marthaler explizit eingeschlossen, „*präsentiert*, nicht repräsentiert“ (Lehmann 1997: 34). Und Isabel Osthues beschäftigt sich anhand von *Faust* $\sqrt{1+2}$ mit den Konsequenzen dieser Form der Musikalisation vom Standpunkt des Rezipienten:

Die Zeit der Inszenierung läßt sich nicht festlegen, sie entfaltet sich weder als sukzessive Zeit, die sich als Handlung auf der horizontalen Achse zeigt, noch als simultane, zyklische Zeit auf der vertikalen Achse [...]. Diese Zeit läßt sich nicht messen und ist kein Maß, sie wird nicht dargestellt und sie repräsentiert nicht. Sie zeigt sich nicht in bezug auf, oder durch etwas anderes, sie wird nicht indirekt repräsentiert über Aktionen oder Figuren, nicht über ein Geschehen, sondern geschieht. (Osthues 1995: 65)

Osthues' Interpretationen Marthalerscher Zeitgestaltung sind dabei primär als metaphorische Bestimmungen zu lesen, Ausdruck der Schwierigkeit, die komplexen Konsequenzen einer musikalisch einfach zu benennenden Strategie zu fassen. Marthalers Theater kann man selbstverständlich chronologisch messen und in einer Partitur, die ja eine kodifizierte Form mehrerer paralleler Zeitstrahlen darstellt, verschriftlichen und somit Sukzession und Proportion festlegen. Dennoch wird am Beispiel des Rhythmus' bei Marthaler deutlich, dass in der musikalischen Untersuchung zwar vieles zu Tage tritt, die Inszenierung in ihrer Vielfalt aber nie vollständig in der Analyse aufgeht.

Ich habe eingangs von einem Unterschied in der kompositorischen Behandlung von Rhythmus und Form gesprochen. Er besteht m. E. darin, dass Marthaler eine Rückbindung an formal Traditionelles einerseits und geradezu Avantgardistisches in seiner Zeitbehandlung andererseits einander gegenüberstellt. Die Chorlieder als Exemplifizierung einer bestimmten Musiktradition kehren sozusagen nur einen Teil der Musikalität der Insze-

nierungen Marthalers nach außen.¹⁹⁹ Im Rhythmus profitiert er deutlich von moderneren Konzepten, wie sie in verschiedenen extremen Formen Ausprägung erfahren haben; z.B. bei Erik Satie mit seinen 840 Wiederholungen der *Vexations*, die übrigens mit *très lent* (sehr langsam) überschrieben sind, und in John Cages *4'33"* (1952), der schon sprichwörtlich gewordenen Verselbstständigung der Stille in der Musik.²⁰⁰ Der musikalische Bezugsrahmen für Marthalers musikalisiertes Theater ist jedenfalls erheblich größer als der Fundus an deutschen Liederbüchern. Der Schweizer „Archäologe der deutschen Mentalität“ (Löffler, S. in: Ecke 1996) ist als Musiker ein bewandelter Weltbürger und feierte – vielleicht auch deshalb – mit seiner besonders gastspielfreudigen Inszenierung *Die Stunde Null* weit über die Gebietsgrenzen deutscher Mentalität hinaus Erfolge.

¹⁹⁹ Ich beziehe mich hier nochmals auf das weiter oben aufgeführte Zitat, in dem Guido Hiß die Chorlieder als das Element der Inszenierungen beschreibt, das die „innewohnende Musikalität gleichsam nach außen kehrt“ (Hiß 1999: 215).

²⁰⁰ Siehe ebenfalls den entsprechenden Abschnitt in Kapitel III.2.2 *Metrik (Takt)*.

2 Rhythmus und Zeitgestaltung

Von der simpelsten Musikalität von Sätzen über den Aufbau von Formteilen bis zum Ganzen eines szenischen Verlaufs erleben wir Theater als Rhythmus. (Hans-Thies Lehmann)²⁰¹

2.1 Der Rhythmus-Begriff

Bereits bei der Bestimmung der musikwissenschaftlichen Voraussetzungen²⁰² habe ich auf die Sonderstellung des Rhythmus-Begriffs für die Aufführungsanalyse hingewiesen. Angesichts der besonderen Geschmeidigkeit des Begriffs gegenüber Zuschreibungen und Anverwandlungen empfiehlt es sich, den analytischen Beobachtungen zu Inszenierungen Einar Schleefs eine ausführlichere Diskussion des Rhythmus-Begriffs voranzustellen, statt seine Aspekte direkt am Beispiel zu entwickeln. Dieses Vorgehen ist auch deshalb sinnvoll, weil sich die notwendige Rückbindung des Begriffs an die allgemeine Musiklehre nicht allein anhand von Beispielen aus Inszenierungen Schleefs vornehmen lässt: Rhythmus findet bei Schleef zwar eine äußerst hervorstechende, aber nicht repräsentative Ausprägung. Um die Bandbreite rhythmischer Phänomene nicht einzuengen, greife ich daher bei den theoretischen Vorüberlegungen auf Anschauungsmaterial aus einem größeren Fundus chorischer Theaterformen zurück.

Der Begriff des Rhythmus‘ ist sicher im Hinblick auf Theateraufführungen nicht nur der musikalische Begriff, der am offensichtlichsten zur Analogisierung reizt; er ist auch der am inflationärsten gebrauchte und alltagssprachlich verschwommenste. Fast schon resigniert erscheint es, wenn Wissenschaftler feststellen, dass das „Phänomen ‚Rhythmus‘ [...] unter (beinahe) beliebig vielen Fragestellungen zu einem beliebigen (und mithin wertlosen) Lösungs-Angebot geworden [ist]“ (Gumbrecht 1988: 714). Auch die Auffassung der folgenden Autoren unterstreicht die allzu dehnbare Verfassung des einschreibungswilligen Rhythmusbegriffs:

Da er in nahezu allen Humanwissenschaften Gegenstand von Interpretationen, Deutungen und Forschungsperspektiven ist, hat sich der Bedeutungsrahmen des Begriffes in einem Maße ausgeweitet, daß es inzwischen nicht mehr sinnvoll wäre, eine allseits gültige Definition anzustreben. (Röthig/Prohl/Gröben 1992: 9)

Um eine allseits gültige Definition ist es mir in dieser Arbeit auch gar nicht zu tun. Vielmehr scheint es mir sinnvoll zu sein, für einen begrenzten An-

²⁰¹ Lehmann 1997: 30.

²⁰² Siehe Kapitel II.4.

wendungskontext, die Aufführungsanalyse, den Begriff des Rhythmus‘ im Rückgriff auf die Musiklehre analytisch griffig und damit anwendbar zu machen. Gemeint ist auch hier ein heuristisches Bemühen und nicht die Behauptung eines ‚richtigen‘ Rhythmus-Begriffs. Warum sich im Dienst einer Aufführungsanalyse musikalisierten Theaters ein musikalisch-technischer Rhythmus-Begriff empfiehlt, mögen die folgenden Ausführungen belegen.

Über die Bedeutung des Rhythmus‘ für die Inszenierung ist man sich auf beiden Seiten des Vorhangs einig; wenn auch mit unterschiedlichen Bestimmungen des Begriffs. Patrice Pavis z.B. geht von einem der Inszenierung zugrunde liegenden Damentext aus, der seine rhythmischen Implikationen habe und so den Gesamtrhythmus der Inszenierung mitbestimme²⁰³. Für Regisseur Sebastian Nübling hingegen ist Rhythmus ein „Organisationsprinzip chorischen Spiels, das Darstellung erst ermöglicht“²⁰⁴; also ein spielpraktisches Vehikel, das unabhängig von bestimmten textlichen Vorgaben zuerst und wesentlich die Ästhetik und Funktionsweise (chorisch-)theatralischer Darstellung konstituiert. Andere Autoren betonen statt der scheinbaren Objektivität eines existierenden Rhythmus‘ seine subjektive Verfasstheit als Wahrnehmungsdispositiv: So beschreibt Petra Maria Meyer angesichts interdisziplinärer Kunstansätze, die z.B. visuelle und akustische Medien miteinander verbinden, Rhythmus als Wahrnehmungskategorie, die als rezeptive Konstruktion erst generiert werde.²⁰⁵ In der Phonetik haben André-Pierre Benguerel und Janet D’Arcy

²⁰³ „Der Rhythmus findet also seinen Platz in einem hermeneutischen Zirkel, da die rhythmische Wahl der Inszenierung dem Text einen spezifischen Sinn verleiht, ebenso wie eine gegebene Aussagebedingung den Aussagen einen spezifischen Sinn einprägt. Woher stammt die rhythmische Wahl oder stammen die rhythmischen Wahlen in der Inszenierung? Sie gründen genau in der Arbeit am Signifikanten, der Sichtbarmachung des Sinns, dem mehr oder weniger vollendeten und produktiven Entwurf zur Belebung eines Textes und einer Bühne. [...] So wird der Rhythmus nicht zum Dekor des Textes, bildet keine Hintergrundmusik, sondern wird als strukturierendes Prinzip von Text und Inszenierung; er wird das, was Marc Klein die ‚Rhythmik als primäre produktive Kategorie‘ nennt.“ (Pavis 1988: 99)

²⁰⁴ „Verbindendes Element zwischen Individuum und Gruppe ist der Rhythmus. Er ist der Puls, der Herzschlag des Chores. Der Rhythmus wird durch die einzelnen gebildet, gleichzeitig trägt er als übergeordnetes Prinzip, das sich jenseits der einzelnen – nämlich zwischen ihnen – befindet, jedes Mitglied des Chores. Rhythmus muß nicht in musikalischen oder körperlichen Formen sichtbar und hörbar sein. Er kann untergründig in den Schauspielern pulsieren, denn er ist nicht Darstellung, sondern Organisationsprinzip chorischen Spiels, das Darstellung erst ermöglicht.“ (Nübling 1998b: 83)

²⁰⁵ Siehe Protokoll des Graduiertenkollegs „Theater als Paradigma der Moderne“, Universität Mainz, Schwerpunkt Rhythmus- im Sommersemester 1999; unter www.uni-mainz.de/Organisationen/Gradko-Theater/themen-ws9900.html, 4.11.2000. Die Datumsangaben hinter Verweisen auf Internetquellen beziehen sich auf den Zeitpunkt, an dem ich betreffendes Zitat unter der angegebenen Adresse gefunden habe. Es ist der Schnelligkeit des Mediums geschuldet, sollte sich ein Zitat nicht mehr nachvollziehen lassen.

in ihrem Aufsatz „Time-warping and the perception of rhythm in speech“ (1986) erarbeitet, dass nicht die akustisch-rhythmische Verfasstheit von Sprache, sondern die rezeptiven Strukturen über den rhythmischen Eindruck des Zuhörers entscheiden. Helga de la Motte-Habers Schrift *Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen* (1968) verfolgt aus musikpsychologischer Sicht einen ähnlich subjektiv begründeten Rhythmusbegriff.

Theaterpraktiker hingegen gehen ganz selbstverständlich mit dem Rhythmusbegriff als einer reflektierten, wenn auch oft unscharfen Kategorie des inszenatorischen Vorgehens um. Nicht selten wird der Begriff dabei zur nützlichen Fiktion im Probenprozess, bei der nur entscheidend ist, ob Regisseur und Schauspieler beide wissen, was gemeint ist.

Der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels hingegen macht als erfahrener Grenzgänger zwischen Musik und Theater den Rhythmus als eine dauerpräsenste theatrale Kategorie stark, die als eine wesentliche *Wahrnehmungskategorie* das Hör- und Seherlebnis des Rezipienten überhaupt erst konstituiert, und verknüpft damit objektive und subjektive Aspekte des theatralen Rhythmus²⁰⁶.

Die wenigen zitierten Aussagen machen deutlich, dass die Autoren von zum Teil ganz unterschiedlichen Definitionen von Rhythmus ausgehen. Um zu entscheiden, welche begriffliche Setzung für die Aufgabenstellung meiner Arbeit besonders sinnvoll und erkenntnisfördernd sein könnte, werde ich einige Definitionen aus der wechselhaften und komplexen terminologischen und anthropologischen Geschichte des Begriffs, zu dem vor allem Wilhelm Seidel aufschluss- und kenntnisreiche Studien beigetragen hat²⁰⁷, näher betrachten.

Schon etymologisch betrachtet gibt *ρυθμός* (Rhythmus) zu einiger Uneinigkeit Anlass:

Was heißt Rhythmus? Die Antworten der Musiktheoretiker gehen weit auseinander: Fluss, ‚einheitlicher Zug‘, Welle sagen die einen, Maß, Ordnung, Zahl die anderen, und beide berufen sich auf die antike Bedeutung des Wortes. (Seidel 1975: 29)

Ganz offensichtlich hängt das Wort ‚Rhythmus‘ von mehreren Ursprüngen ab.²⁰⁸ „Im Vorgang, den die Vokabel Rhythmus ursprünglich begrifflich faßt, sind beide Komponenten, Fluß und Maß, enthalten“ (Seidel 1975: 29). Als weitere notwendige Bedingungen für Rhythmus werden häufig Bewegung, Zeit und Ordnung genannt. Gerade mit Blick auf die Anver-

²⁰⁶ Siehe www.uni-mainz.de/Organisationen/GradkoTheater/themen-ws9900.html, 4.11.2000.

²⁰⁷ Siehe Seidel 1975, 1976, 1987, 1998.

²⁰⁸ Eine umfangreiche etymologische Diskussion des Begriffs findet sich bei Émile Benveniste 1974 (1972): 363-374.

wandlung des Begriffs für den Bereich der bildenden Kunst, muss betont werden, dass in *musikalischer* Hinsicht „nur Bewegungen, nicht aber Zustände [...] Gegenstand rhythmischer Ordnungen“ (Seidel 1976: 2) sein können. Ebenso ist Zeitlichkeit, die mit das wichtigste verbindende Merkmal von Theater und Musik darstellt, konstitutive Bedingung des Rhythmus: „Rhythmus meint schließlich nicht mehr und nicht weniger als die temporale Verfassung der Musik überhaupt“ (Seidel 1976: 3). Beim Begriff der Ordnung gibt es hingegen, wenn man ihn normativ versteht – und das war in den Rhythmustheorien von Platon²⁰⁹ bis Riemann der Fall – mittlerweile einige Bedenken anzumelden. So hat sich die Moderne sowohl musikalisch als auch musiktheoretisch von einem normativen Rhythmusbegriff des richtigen Maßes, der „Ordnung, Proportion und Begrenzung“ (Aristoteles, zit. in Zimmermann 1992: 77) verabschiedet; eine Entwicklung, die ich geradezu als Voraussetzung für eine Analogisierung des Begriffs mit dem des theatralen Rhythmus²¹⁰ werten möchte. Theatraler Rhythmus steht eben nicht, wie musikalischer Rhythmus, in einem theoretisch-historischen Kontext, der die Musik lange Zeit mit Regeln und Gesetzen prägte. Theatraler Rhythmus muss angesichts des pluralistischen musikhistorischen Kontextes, in dem er steht, jenseits normativer Bewertungen untersucht werden können, um diesem Phänomen in der Stilvielfalt zeitgenössischen Theaters gerecht werden zu können.

Was den Ursprung des Rhythmus²¹¹ betrifft, bewegt man sich nach wie vor auf unsicherem Terrain. Lange Zeit galten Atemfrequenz und Herzschlag des Menschen als primäre metronomische Initiatoren der rhythmischen Bewegungs-, Rezeptions- und Ausdrucksfähigkeiten des Menschen.²¹¹ Diese Vorstellung hat jedoch theoretisch und empirisch erhebliche Mängel. Robert Jourdain schreibt in seinem Buch *Das wohltemperierte Gehirn* (Heidelberg/Berlin 1998), die heutige Forschung lege bei der Analogie zwischen biologischen und musikalischen Rhythmen

²⁰⁹ Seidel bezieht sich vor allem auf die platonische Formel „Rhythmus ist die Ordnung der Bewegung“. (Siehe Seidel 1976: 15)

²¹⁰ Gemäß dieser Überlegungen ist auch ein Rhythmusbegriff, wie ihn Hanno Helbling in seinem Essay *Rhythmus. Ein Versuch* (Frankfurt am Main 1999) impliziert, nicht hilfreich. Helbling sieht Rhythmus nach wie vor als normative Kategorie, weist ihm aber, anders als die Musiktradition das in je unterschiedlicher Weise getan hat, einen sehr unscharfen Graubereich zwischen prärythmischen („bloß mechanische[s] Geräusch“, S. 28) und postrhythmischen Phänomenen (das, was als „chaotisch empfunden“ wird, ebd.) zu.

²¹¹ Der Anthropologe Hans Mayer modifiziert die These vom biologischen Ursprung des Rhythmus²¹¹, in dem er behauptet: „Das Rhythmusgefühl kommt vom Nervensystem her, das während der Embryonalzeit im Mutterleib geprägt worden ist; somit ist es für alle Menschen weitgehend in gleicher Weise wirksam.“ (Mayer 1991: 56) Damit unterschätzt er m. E. die Einflüsse der musikalischen Sozialisation erheblich, die ganz im Gegenteil individuell höchst unterschiedliches Rhythmusempfinden zur Ausprägung bringt.

„eine rein zufällige Übereinstimmung“ (Jourdain 1998: 188) nahe. Man müsse viel mehr von einem erlernten als einem biologisch angeborenen Phänomen ausgehen:

Schon Platon stellte nämlich fest, daß wir, obwohl wir körperlich in vielem den Tieren ähnlich sind, in allem, was wir tun, weit mehr rhythmische Aktivitäten entwickeln und weit mehr Kontrolle über den Rhythmus ausüben. Nach seiner Auffassung kommt der Rhythmus aus dem Geist und nicht aus dem Körper. (Jourdain 1998: 189)

Empirisch lassen sich beispielsweise zwischen den gewählten Tempi eines Musikers und seinem natürlich großen Schwankungen ausgesetzten Pulsschlag keine Zusammenhänge erkennen. Für mein Vorhaben jedenfalls ist eine endgültige Klärung der Ursprünge des Rhythmus' gar nicht erforderlich – es bietet sich dennoch an, von einer mindestens größtenteils erlernten menschlichen Fähigkeit auszugehen, wenn von der Produktion oder Rezeption von Rhythmus die Rede ist. Salomonisch wägt der Musikpsychologe Günter Rötter diese Frage folgendermaßen ab:

Ein Modell, in dem sowohl Lernprozesse als auch eine Innere Uhr berücksichtigt werden, ließe sich so skizzieren: Für die Wahrnehmung und die Produktion von Zeitabläufen ist ein einheitlicher Timing-Mechanismus vorgesehen. Das motorische System spielt vermutlich nur am Anfang des Übens oder bei weniger erfahrenen Musikern eine Rolle (z.B. durch unterstützende Bewegungen beim Spielen), sie bewirkt eine Art Verdeutlichung der Zeitgeber-Impulse. [...] Im Gedächtnis sind nun nach diesem Modell bestimmte Vorstellungen eines Tempos als Schema repräsentiert. Es ist keine Produktion von Zeitabläufen ohne einen inneren Zeitgeber denkbar, aber seine Funktion wird durch die Tätigkeit des Informationsprozessors gesteuert, der seine Information entweder von außen oder durch das Schema im Gedächtnis erhält. (Rötter 1996: 492)

Rhythmus wird, wie in Kapitel II.4. ausgeführt, als Zusammenspiel von Zeitpunkt, Dauer und Dynamik theatraler Ereignisse verstanden, das diese ästhetisch organisiert. Rhythmus ist dann tatsächlich eine „dauerpräsente theatrale Kategorie“ im Sinne Goebbels', die aber für den Eindruck des Zuschauers unterschiedlich ausgeprägte Relevanz besitzt. Mit Wilhelm Seidel habe ich deshalb vorgeschlagen, immer dann die Aufmerksamkeit auf die rhythmische Verfasstheit des Theaters zu lenken, wenn „Rhythmus nicht nur das Prinzip, sondern zudem auch die Manifestation des Prinzips bezeichnet“ (Seidel 1998: 259). Wie schon im Zusammenhang mit musikalischer Form angesprochen, übt die subjektive Wahrnehmungsdisposition zwar erheblichen Einfluss auf die Einschätzung auch von rhythmischer Sinnfälligkeit aus, sollte aber als kontrollierbare und thematisierbare Subjektivität nicht dazu führen, Rhythmus als gänzlich arbiträr und unbeschreibbar abzutun. Im Theater Einar Schleefs z.B. manifestiert sich Rhythmus als Prinzip der Darstellung so eindeutig, dass sich kaum über die

Wahl der Beispiele, wohl aber über deren Beschreibung und Interpretation streiten ließe.

Mit den genannten Bestimmungen und Differenzierungen von Rhythmus als akustischem und motorischem Phänomen stehe ich teilweise im Widerspruch zu den von Patrice Pavis vertretenen Auffassungen in seinem Aufsatz „Die Bedeutung des Rhythmus in der Inszenierung“ (1988). Ich möchte meinen musikalischen Rhythmus-Begriff noch einmal in Abgrenzung von Pavis' Thesen profilieren. Zunächst teile ich Pavis' Meinung, wenn er zu Beginn seines Aufsatzes folgenden Paradigmenwechsel beschreibt:

Nach dem Imperialismus des Auges, des Raums, des szenischen Zeichens bei der Inszenierung, die als eine Visualisierung des Sinnes konzipiert wird, geht man sowohl in der Theorie als auch in der Praxis [...] dazu über, ein ganz anderes Paradigma der theatralischen Aufführung zu suchen, dasjenige des Gehörs, der Zeit, der Signifikantensequenz, kurz der rhythmischen Strukturierung. (Pavis 1988: 88)

Meine Kritik an der im Weiteren entwickelten Charakterisierung des Rhythmus' der Inszenierung setzt im Wesentlichen an zwei Punkten an: Pavis unterwirft die Frage, was der Rhythmus einer Inszenierung sei, dem Diktat eines hierarchisch absolut gesetzten Textes. Rhythmus konstituiert für ihn den „syntaktisch-semantischen Sinn“ (ebd.: 90) des poetischen Textes. Schon in dieser Anwendung von rhythmischen Gesichtspunkten auf die Sprachgestaltung des Schauspielers im ersten Teil des Aufsatzes sehe ich eine unnötige Einschränkung: Pavis untersucht fast ausschließlich den Beitrag des Rhythmus' zur Sinnstiftung; er übersieht, dass Rhythmus auch schon bei der Textgestaltung eine selbstständige, möglicherweise auch *unsinnstiftende* Kategorie sein kann, der nicht nur interpretatorische Aufgaben zukommen.

Außerdem ordnet Pavis trotz der Erkenntnis, „daß der Rhythmus auf allen Ebenen der Aufführung angesiedelt ist“ (ebd.: 95), alle rhythmischen Elemente einer Inszenierung einem Aspekt der Inszenierung unter, der gerade in Theaterformen der letzten Jahre beachtlich an Bedeutung eingebüßt hat: die Handlung oder Fabel:

Alle diese verschiedenen Rhythmen der szenischen Systeme einer Aufführung (aus deren Zusammenwirken, wie sich später zeigen wird, die Inszenierung resultiert), alle diese verschiedenen Systeme sind nur im Rahmen der Fabel zu lesen (also der Narrativität). (ebd.: 97)

Gerade zeitgenössische Theaterproduktionen, bei denen etwa Performance-Elemente vorherrschen (Stefan Puchers *Comeback*, Hamburg 1999), die handlungsarme Textcollagen sind (Christoph Marthalers *Stunde Null*, Hamburg 1995) oder gänzlich ohne Text auskommen (Dumb Types *O/R*, Hamburg 1997) fallen durch die Betonung des Rhythmus' als einer eigen-

ständigen theatralischen Qualität sinnlicher Erfahrung auf und bewegen sich dabei weit außerhalb des von Pavis gesteckten Rahmens.

Auch im Bereich der Performance Art zeigen sich die Grenzen eines an eine Fabel gebundenen Rhythmus-Begriffs. Als Beispiel mag ein Ausschnitt der Performance *Burn Cities Burn* von Showcase Beat le Mot (Hamburg 2000) dienen, die nebenbei bezeugt, dass Rhythmus zwar immer ein zeitliches, aber nicht notwendigerweise ein akustisches Phänomen darstellt. Die Anfangssequenz der Performance ist bestimmt von unterschiedlichen Lichtquellen und ihren rhythmisierenden Funktionen. Zwei Grubenlampen, deren Akkus über Handgeneratoren aufladbar sind, beleuchten pulsierend die Szene. Sie stehen am vorderen Bühnenrand und blinken in unterschiedlichen Tempi. Da sie mit Ausnahme eines rot leuchtenden Lichtkranzes um den Kopf eines Performers in der Bühnenmitte die einzigen Lichtquellen sind, rhythmisieren sie den gesamten Bühnenraum und die in ihm agierenden Performer in den zwei unterschiedlichen Metren ihrer Blinkimpulse. Die jeweils kurz entstehenden Schatten tanzen in veränderlicher Abfolge auf der hinteren Bühnenwand von links nach rechts und umgekehrt, die segmentierte Erkennbarkeit der Aktionen (Pullover werden angezogen, Hosen ausgezogen) erzeugt zusätzlich einen bestimmten Wahrnehmungsrhythmus. Die begrenzte Speicherkapazität der Akkus bestimmt den zeitlichen Rahmen der Szene; nach einer Weile verlöschen die Lampen und werden von einer blau leuchtenden kleinen Warnleuchte in der Bühnenmitte abgelöst, die irritierenderweise keinem festen Metrum folgt, sondern ganz unregelmäßig blinkt. Ist man als Zuschauer zunächst versucht, rhythmische Regelmäßigkeiten und Wiederholungen zu erkennen, werden die immer wieder entstehenden rhythmischen Vorerwartungen enttäuscht. Der ganze Anfang der Performance ist nicht mehr aber auch nicht weniger als eine Meditation über Zusammenhänge von Licht und Raum in unserer rhythmisch strukturierten Wahrnehmung.

Mein zweiter Kritikpunkt an Pavis' betrifft die begriffliche Unschärfe seiner Ausführungen. Pavis weicht den Begriff des Rhythmus' bis zur Aussagelosigkeit auf, da er philosophische, metaphorische und musikalische Deutungen unterschiedslos verwendet. Dabei kommt es, zumindest aus musikalischer Sicht, zu unsinnigen Sätzen wie folgendem:

Die Praxis des Bruches, der Diskontinuität, des Verfremdungseffektes, jene rekurrenten Verfahrensweisen in der zeitgenössischen Kunst, begünstigen die Wahrnehmung der Unterbrechungen in der Aufführung: Die rhythmischen Synkopen werden dadurch um so sichtbarer. (ebd.: 96)

Der Satz birgt nicht nur die Tautologie einer ‚rhythmischen Synkope‘, sondern darüber hinaus ein grundsätzliches Missverständnis: Eine Synkope ist keine ‚Unterbrechung‘, sondern bezeichnet eine Akzentverschiebung von einer im musikalischen Kontext starken Zählzeit auf eine schwache.

Ob sie einen Bruch, eine Verfremdung darstellt, hängt ganz vom musikalischen Kontext und dem Grad der Konventionalisierung der bestimmten rhythmischen Figur ab. Es bedarf also gar keiner metaphorischen Veränderung des Begriffs, um ihn sinnvoll auf außermusikalische Zusammenhänge anwenden zu können; auf seine ursprüngliche Bedeutung zu rekurrieren, halte ich dabei aber für geboten.²¹² Anhand von Pavis' Aufsatz wird die Notwendigkeit einer differenzierten Begrifflichkeit deutlich, die die Aussagekraft musikalischer Begriffe für das Theater entgegen ihrer alltagssprachlichen oder allgemein-philosophischen Abnutzungserscheinungen schärft. Dazu mögen folgende Überlegungen zu *Metrik* (2.1.1), *Tempo* (2.1.2) und schließlich allgemein zu *Rhythmus als musikalisches Phänomen* (2.1.3) dienen.

2.2 Metrik

2.2.1 *Metrum*

Ein zentraler Begriff der Metrik, in ihrer Bedeutung als Lehre von den Gewichtsverhältnissen in der Musik, ist der des Metrums. Dieser Begriff hat historisch zahlreiche Wandlungen vollzogen²¹³ und es geht daher wie bei allen anderen Begriffen darum, eine technische Definition zu finden, die sich ohne metaphorischen Aufwand auf die Gesetzmäßigkeiten einer Theateraufführung übertragen lässt, wobei notwendigerweise historisch bedingte Grenzen überschritten werden müssen.²¹⁴

Clemens Kühn unterscheidet zwei wesentliche Bestimmungen der Metrik: Im Ursprung bezeichne sie „die Lehre von den Versmaßen“ (Kühn, C. 1981: 130). Der wesentliche Unterschied zur musikalischen Metrik bestehe darin, dass es sich im Falle der antiken Verslehre, die auf der Unterscheidung von Längen und Kürzen basiert, um „quantitative Metrik“ (ebd.) handle, bei der musikalischen Metrik hingegen das „qualitativ-akzentuierende Moment“ (ebd.) grundlegend sei, da sie sich, wie übrigens auch das deutsche Versmaß, über Abstufung des Gewichts und der Betonung organisiere. Für das Metrum in der Musik bietet Kühn in seiner Musiklehre nun folgende Definition an: Er spricht von der „Wiederkehr eines Grundschlags bestimmter zeitlicher Dauer, der – so lässt sich übertragen – auch hinter wechselnden Werten stehen kann. Dieser gleichbleibende Puls als Hintergrund ist das Metrum“ (Kühn, C. 1981: 128). Eine Assoziation des Begriffs mit dem Metronom ist also ganz richtig und für unseren Zu-

²¹² Ich werde auf den Begriff der Synkope im Unterkapitel zur Akzentuierung (III.2.3) zurückkommen.

²¹³ Siehe Seidel 1998.

²¹⁴ Siehe Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen*.

sammenhang entscheidend. Das Metrum ist als ein Grundschatz zu verstehen, dessen Unterteilung, Strukturierung und Gewichtung die musikalische Metrik untersucht. Hermann Erpf formuliert das so: „Unter ‚Metrik‘ seien [...] jene Gewichtsverhältnisse verstanden, die nur ‚subjektiv‘ im Musikerleben gegeben sind und die sich durch geeignete Anordnung des Tonmaterials herbeiführen oder auch vermeiden lassen“ (Erpf 1967: 184).

Eine gute Beschreibung dessen, was im Folgenden mit Metrum bezeichnet werden soll, bieten Cooper und Meyer an:

The pulse is one of a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli. Like the ticks of a metronome or a watch, pulses mark off equal units in the temporal continuum. Though generally established and supported by objective stimuli (sounds), the sense of pulse may exist subjectively.²¹⁵ (Cooper/Meyer 1960: 3)

Rhythmus ist nicht notwendigerweise gebunden an ein gleichmäßiges Metrum; auch wenn wir gewohnt sind, in viele musikalische Zusammenhänge ein Metrum ‚hineinzuhören‘, widersetzen sich bestimmte Musikformen diesem erlernten Verhalten, wenn sie beispielsweise auf häufig wechselnden oder freien Metren basieren. Viele moderne Kompositionen, aber beispielsweise auch romantische Impromptus oder klassische Solokadenzen sind rhythmisch organisiert, besitzen aber kein erkennbares Metrum.²¹⁶ Umgekehrt setzt ein vermeintliches oder explizites Metrum, d.h. durch akustische und/oder optische Impulse angezeigtes Metrum, eine bestimmte Art von Rhythmus voraus, mit der wir alltagssprachlich am besten vertraut sind: repetitiv angeordnete rhythmische Motivgruppen, deren metrische Beschaffenheit einen gleichmäßigen Grundschatz und eine in regelmäßige Taktgruppen teilbare Struktur ergibt. Rhythmus gewinnt hier Interesse daraus, dass wir „in jedem Wahrnehmungsaugenblick [...] das schon Gesehene [bzw. Gehörte, A.d.V.] auf seine Weiterentwicklung hoch[rechnen], realisierte Teile auf das zu erwartende Ganze [beziehen]“ (Hiß 1993a: 66).²¹⁷

²¹⁵ Der englische Begriff ‚pulse‘ ist dabei mehrdeutig und kann Metrum, Puls oder Rhythmus allgemein bedeuten. Als ‚Puls‘ verstanden ist er dabei als Anverwandlung aus der Biologie aus den obengenannten Gründen ungenau und leicht irreführend: Der biologische Puls ist selten ganz gleichmäßig und individuell höchst verschieden, während ein Metrum sowohl in der Musik als auch im Theater dem Agieren mehrerer Personen gemeinsam zugrunde liegen mag.

²¹⁶ Letztere besitzen zwar im strengen Sinne metrische Strukturierung, diese ist aber in der zwangsläufig agogisch freien Interpretation der Ausführenden beim Hören nicht mehr als Metrum erkennbar.

²¹⁷ In Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen* habe ich bereits unsere alltagssprachliche Bindung des Rhythmus-Begriffs an ein erkennbares Metrum als Resultat rhythmischer Periodizität als zu große Einschränkung des Begriffs bezeichnet. Auch nicht klar metrisch organisierte Zeitstrukturen sind stets als rhythmische Phänomene aufzufassen. Um die Bezeichnung ‚rhythmisch‘ dennoch als qualitative Aussage zu er-

Was vermag nun der Begriff des Metrums in der Aufführungsanalyse? Er soll zunächst einmal helfen zu präzisieren. Jede denkbare Szene, jede Geste, jeder Satz auf der Bühne ist rhythmisch organisiert. Ins Bewusstsein des Theaterzuschauers (und auch des analytischen Betrachters) gelangt Rhythmus jedoch meist nur in zwei bestimmten Fällen: durch einen Kontrast der Zeiterfahrung in einer Aufführung zu Zeiterfahrungen aus Alltags- oder Theaterkonventionen oder durch die oben genannte repetitive, metrische Rhythmisierung. Für eine Abweichung von unseren Wahrnehmungserfahrungen finden sich in Inszenierungen Robert Wilsons zahlreiche Beispiele: die zeitlupenartige Sequenz der Buchgestalten in seinem Musical *Time Rocker* (Hamburg 1996) weicht sowohl von Bewegungstempi des Alltags als auch von denen des Stücks ab und macht uns so auf unsere Zeitwahrnehmung aufmerksam.²¹⁸ Die zweite besonders sinnfällige Manifestation findet sich z.B. in einigen Sprechchören Einar Schleefs. In ihnen hören wir den Grundschatz, das Metrum, das es den Schauspielern ermöglicht, präzise unisono (einstimmig) zu sprechen, mit. Der Text wird dabei einem metrischen Raster angepasst, bei dem jede Silbe eine bestimmte Position auf oder zwischen den einzelnen Zählzeiten, also den einzelnen metrischen Impulsen, einnimmt. Ein besonders markantes Beispiel hierfür ist der dreiviertelstündige *Sieben/Acht-Chor* aus *Ein Sportstück*, der in Sprache und Bewegung vollständig entlang eines gleich bleibenden Metrums organisiert ist.²¹⁹

Auch in den Inszenierungen von Martin Kusej, von dem schon weiter oben im Zusammenhang mit der Musikalisation durch die Materialität des Bühnenraums die Rede war²²⁰, tauchen häufig in ganz anderer Weise explizit hör- oder sichtbare Metren auf. Sie versehen bestimmte Szenen mit einer klaren rhythmischen Bezugsgröße, an der die Zuschauer das übrige Geschehen ordnen können. In der Inszenierung von Dryden/Purcells *König Arthur* (Stuttgart 1996) beispielsweise, die neben der Opernhandlung auch zahlreiche Schauspielszenen umfasst, gibt es gegen Anfang und Ende der Inszenierung je eine Szene, in der ein am eigentlichen Geschehen relativ unbeteiligter Krieger sein Schwert schleift. Das gleichmäßige Geräuschemuster vom Ansetzen des Schleifsteins, Schleifen und Absetzen etabliert ein langsames Metrum, das sich der gleichzeitigen hitzigen Diskussion der Protagonisten entgegensetzt. Die Zeichenhaftigkeit des Vorgangs und die Determination, die das metrische Geräusch hier vermittelt, erzeugen eine produktive Spannung durch den Kontrast zum ansonsten temporeichen,

halten, habe ich daher vorgeschlagen, dann von Rhythmisierung zu sprechen, wenn sich rhythmische Organisation besonders evident manifestiert.

²¹⁸ Siehe dazu auch den Abschnitt III.2.3 *Tempo*.

²¹⁹ Siehe Kapitel III.3.2.2 *Mikroarrangement: Der Sieben/Acht-Chor*.

²²⁰ Siehe Kapitel III.1.6 *Fazit* (Marthaler).

aber wenig zielgerichteten Geschehen der Szene. Durch diesen Kontrast hebt sich, so war mein Eindruck, nicht zuletzt das energetische Niveau der Szene beträchtlich.

In anderen Szenen benutzt Kusej Geräusche oder Requisiten auf eine Art und Weise, dass man von einem polymetrischen Geflecht sprechen könnte, das sich unter einer Szene etabliert. So gibt es z.B. in seiner Inszenierung von C.D. Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* (Stuttgart 1993) eine fast viertelstündige Sequenz, in der ca. 40 blinkende Baustellen-Leuchten alle in unterschiedlichen Tempi metrische Impulse geben. Die 40 neben einander existierenden Metren erzeugen ein polymetrisches Gefüge, in dem sich bestimmte Leuchtmuster erkennbar wiederholen, andere isoliert zu bleiben scheinen. Die in dieser optisch-rhythmischen Grundierung stattfindende Szene wird sehr zurückhaltend gespielt, der Text meist geflüstert, so dass insgesamt eine dichte Atmosphäre diskontinuierlicher Zeitlichkeit entsteht.

Im Allgemeinen aber stellt ein implizites oder gar explizites gleichmäßiges Metrum wohl eher einen Ausnahmefall szenischer Darstellung dar.²²¹ Die Etablierung einer metrischen Struktur ist ein Sonderfall rhythmischer Organisation in einer Inszenierung und wird meist sehr bewusst eingesetzt.

2.2.2 Takt

Der Takt ist in der Musik das „Ordnungsprinzip metrischer Impulse und deren gewichtsmäßiger Abstufung“ (Kühn, C. 1981: 130). Für eine musikalische Aufführungsanalyse kann dieses Ordnungsprinzip m. E. nur ausnahmsweise einen erkenntnisstiftenden Beitrag liefern, da die Einteilung metrischer Impulse in starke und schwache Zählzeiten sowie ihre numerische Erfassung in Zähler und Nenner der Taktangabe (z.B. 4/4) von sehr musikspezifischem Interesse sind. Auf diese Ausnahmefälle lohnt es sich jedoch einen Blick zu werfen.

Bei dramatischen Texten, die im Versmaß stehen, wäre eine Anwendung des musikalischen Taktprinzips zwar theoretisch sinnvoll, erübrigt sich aber, da hier bereits ein hochdifferenziertes Instrumentarium zur Beschreibung und Analyse zur Verfügung steht. Man könnte zwar einen Hexameter als 6/4-Takt beschreiben, dessen Zählzeiten wahlweise mit zwei Achteln oder einer Achtel und zwei Sechzehnteln ausgefüllt werden, aber

²²¹ Im Film stellt ein explizites Metrum zwar auch eine Ausnahme dar, dient dann aber als beliebtes Mittel zur Erzeugung von Komik. Das lässt sich von den Slapstick Comedies bis heute beobachten. So richtet z.B. in einer Szene aus *Delicatessen* (von Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro, Frankreich 1990) ein ganzer Haushalt seine diversen Tätigkeiten, vom Kochen bis zum Streichen einer Decke an den metrischen Impulsen aus, die die quietschenden Sprungfedern eines von einem Liebespaar rhythmisch bewegten Bettes aussenden.

die übliche Beschreibung der Gewichtungsverhältnisse über Hebungen und Senkungen bzw. betonte und unbetonte Silben verfügt über ausreichende Aussagekraft.²²²

Wie aus der Definition von Clemens Kühn schon hervorgeht, bedarf das musikalische Phänomen ‚Takt‘ eines Metrums. In den Fällen, in denen ein theatraler Vorgang ein festes Metrum etabliert, bietet der Takt ein Mittel zur Strukturierung der metrischen Elemente, zumal wir durch unsere abendländische musikalische Sozialisation solche Strukturierungen ohnehin im Prozess der Wahrnehmung vornehmen.

In Thorsten Lensings Inszenierung des Lenz-Fragments *Catharina von Siena* (Münster/Berlin 2000) beispielsweise tritt die Darstellerin der Catharina (Ursina Ladi) zu einem eingefügten Monolog vor den Bühnenbereich nah an die Zuschauer. Sie spricht Texte, die Nonnen aus den Ekstasen ihrer Klosterschwestern aufgezeichnet haben²²³, und tut dies ganz zurückgenommen und musikalisch formalisiert. Mit den Händen dirigiert sie andeutungsweise die Phrasierung der kurzen, repetitiven Sätze mit, die immer wieder kurzzeitig metrisch klar strukturierte Passagen ergeben. Die Szene bleibt durch die Andeutung von Taktzusammenhängen in der Rhythmizität der ekstatischen Phrasen und ihrer Wiederauflösung durch Rhythmuswechsel und lange Pausen in einer spannungs- und wirkungsvollen Schweben.

Theatrale Ereignisse sind jedoch insgesamt selten entlang eines klaren Metrums rhythmisiert und damit kaum taktweise auffassbar. Es scheint mir daher umgekehrt kein Zufall zu sein, dass sich umgekehrt die moderne Musik gerade in Phasen ihrer Theatralisierung, wie sie sich z.B. bei Mauricio Kagel finden²²⁴, vom Takt verabschiedet hat und die zeitliche Organisation und Gewichtung anhand von chronometrisch bestimmten Zeitangaben vornimmt.

In dem Moment, wo Musik nicht mehr metrisch fundiert ist, verliert das Taktprinzip seine Grundlage, ändert der Taktstrich seine Bedeutung; er wird zum bloßen Anzeiger zeitlicher Abstände und zur Orientierungshilfe, die keinerlei Schwerpunkte anzeigt. (Kühn, C. 1981: 131)

²²² Die Frage nach den rhythmischen Eigenschaften und Implikationen der Verssprache ist an anderer Stelle, z.B. von Jan Mukarovsky in seinem Aufsatz „O jazyce básnickém – On Poetic Language“ (1940) ausführlich behandelt worden und soll daher in dieser Arbeit keinen besonderen Stellenwert einnehmen. Siehe auch: Aderhold 1995.

²²³ In der Projektbeschreibung der Theatergruppe *TI*, deren Regisseur Lensing ist, schreibt Birgit Hüning zur Herkunft der Texte: „Hierzu verwenden wir Texte aus *Le Parole dell'Estasi* von Maria Magdalena de'Pazzi (1566-1670). Es handelt sich hierbei um Mitschriften, die Novizinnen unmittelbar während der Ekstasen der Heiligen angefertigt haben. Auch diese Texte werden nicht in die Inszenierung integriert, die Darstellerin der Catharina verlässt das Stück, die Bühne und spricht die Texte an einem bisher unbespielten Ort.“

²²⁴ Siehe dazu den entsprechenden Abschnitt im Kapitel II.2 *Begriffsbestimmung*.

Diese Entwicklung geht bis zur fast vollständigen Aufhebung binnensegmentierender Zeichen wie z.B. in John Cages viel zitierter Komposition *4'33" – tacet for any instrument/s* (1952), bei der der Titel die Zeitangabe der Dauer des Stücks ist.²²⁵ Ansonsten fehlen musikalische Angaben: Der Ausführende ist gehalten, in der angegebenen Zeit *nicht* zu spielen. Die Atmosphäre des Raumes, die Reaktionen der Zuschauer, die ‚Stille‘ sind die Musik.

Das Vorgehen, Zeit in ‚Zeitfenstern‘, also diskontinuierlichen Einheiten, zu organisieren, deren Verhältnisse anhand von sekundengenauen Echtzeitangaben strukturiert werden, lässt sich auch an Arbeiten von Robert Wilson festmachen. Hier werden oft szenische Vorgänge formalistisch nicht anhand innerer Progressions-„Gesetze“, wie sie z.B. ein Text im Theater, eine Harmoniefolge in der Musik sein können, in ihrer Zeitlichkeit bestimmt, sondern von außen nach dem Prinzip der Division festgelegt. So berichtet Heiner Müller über seine erste Zusammenarbeit mit Wilson beim Kölner Teil von *The CIVIL warS* (Köln 1984): „Graphisch war alles organisiert. Und er wollte einen Text haben, der hier sechs Minuten und zehn und dort sieben Minuten und dreißig lang sein sollte“ (Müller 1993: 88).

Im Falle also nicht erkennbar metrisch strukturierten szenischen Handelns scheint mir der Takt als Kategorie ungeeignet; lediglich sein Fehlen kann – analog zu entsprechenden Entwicklungen in der Neuen Musik – konstatiert werden:

Nicht alle Musik ist in Takte gegliedert [...]. In der neueren Musik nimmt das Vorkommen von Taktwechseln allmählich zu, und schließlich kommt es vielfach zu taktfreien Zusammenhängen. Der Taktstrich, der in der Notation die Takte anschaulich macht, kann dann noch beibehalten sein, hat aber seine Bedeutung geändert; er ist nur noch ein optisches Orientierungszeichen für die Zusammengehörigkeit der Stimmen der Partitur. (Erpf 1967: 183)

Diese besondere Analogie besteht, wenn szenische Zeitabläufe nicht aus der Addition ihrer einzelnen Komponenten (Gesten, Repliken, Lichtwechsel etc.) erwachsen – für die Musik spricht Wilhelm Seidel hier vom „Prinzip der Progression“ (Seidel 1975: 15) –, sondern vom Ganzen eines temporalen Spielraums ausgehen, dessen untergeordnete Einheiten sich durch das „Prinzip der Division“ (ebd.) erschließen. Das Prinzip der Progression geht dabei „von der elementaren Einheit aus und erklärt die höhere als

²²⁵ „Because 4'33" is known far more by reputation than through direct experience, it is worthwhile here to provide a precise description of the piece as it was composed in 1952. The piece is in three parts of fixed lengths: 0'30", 2'23", and 1'40" for a total duration (as given by the title) of 4'33". These durations were arrived at by chance means, via the addition of shorter durations.“ (Pritchett 1993: 59)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Petra Maria Meyers Aufsatz „Als das Theater aus dem Rahmen fiel“, in dem sie über „4 Minuten 33 Sekunden Performance-Zeit avant la lettre“ schreibt (In: Fischer-Lichte et. al. 1998: 135-195).

Resultat einer Zusammensetzung, einer mechanisch zählenden Fortschreitung“ (ebd.). Die Theorie der Division hingegen basiert auf dem „Ganzen eines temporalen Spielraums [...] und ermittelt die Struktur der musikalischen Einheit, die sich darin ereignet, durch den Prozeß der Division“ (ebd.). Beide Theorien wurden zunächst anhand des musikalischen Taktes entwickelt und ließen sich auf die Frage reduzieren, ob ein 4/4-Takt als eine ganze Note aufgefasst werden muss, die viermal unterteilt ist, oder als vier Viertelnoten, die sich zu einer ganzen Note zusammensetzen. Bezogen auf den Takt scheint mir daher die Dualität zwischen Division und Progression wenig fruchtbar zu sein, während sie bei nicht-metrischen Verlaufsformen sinnvolle Unterscheidungen ermöglicht und sich so auch für die Aufführungsanalyse eignet.

2.2.3 Akzentuierung

Zwischen dem musikhistorischen Interesse an musikalischer Metrik und den kompositorisch-technischen Aspekten, die hier in Bezug auf die zeitliche Dimension des Theaters reflektiert werden, besteht ein elementarer Unterschied. In der historischen Musikwissenschaft und Spielpraxis ist das Interesse an der Metrik primär ein normatives: Ausgehend von einem Notentext und den metrischen Bedingungen, die er nahe legt, gestaltet sich eine mehr oder weniger verbindliche Akzentuierung und Gewichtung. Im Theater ist es genau umgekehrt: Ereignisse können als rhythmische Impulse oder Akzente unterschiedlicher Intensität wahrgenommen und so als Teil einer rhythmischen Partitur verstanden und notiert werden. Daher bedarf es an dieser Stelle einer Unterscheidung der rhythmischen Markierungen im theatralen Ausdrucksrepertoire. In der umfangreichen Studie von David S. Epstein *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance* (New York 1995) heißt es ebenfalls: „If we are to quantize time, to compartmentalize it into units, we must have means of demarcating those units“ (Epstein 1995: 6).

Rhythmus basiert auf einer Abstufung von Impulsen, deren Betonung oder Akzentuierung über Gruppenbildung und Hierarchisierung in der Wahrnehmung entscheiden. Dazu bedarf es einer Unterscheidung der beiden Begriffe. Ein Takt in der Musik beginnt herkömmlicherweise mit einer Betonung, einer so genannten ‚schweren‘ Zählzeit, die aber keineswegs einen Akzent darstellen muss: „Metrische ‚Betonung‘ bedeutet also, entgegen der Bezeichnung, keine deutliche Markierung, sondern eine gewisse Nachdrücklichkeit“ (Kühn, C. 1981: 131). Ein Akzent hingegen ist ein deutlicher musikalischer Impuls, der sich durch Kontrast gegenüber seinem Kontext auszeichnet. Er ist also, wie in abgeschwächtem Maße auch die Betonung, eine relative Kategorie. In einer Stille kann schon ein geflüsterter Laut einen Akzent darstellen.

Der Kontrast als wesentliches Merkmal des Akzents kann nun in vielen unterschiedlichen qualitativen Merkmalen oder einer Kombination aus ihnen bestehen. Ein akzentuierter Ton unterscheidet sich beispielsweise in seiner Dauer, Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe, Intensität oder seiner rhythmischen Platzierung. Diese allgemeinen Beobachtungen lassen sich umstandslos auf theatrale Ereignisse übertragen. ‚Betont‘ wirken demnach Ereignisse, die sich durch eine „gewisse Nachdrücklichkeit“ (ebd.) auszeichnen, sich also nur gering von ihrem Kontext unterscheiden, während als ‚akzentuiert‘ gelten soll, was im Zusammenhang deutlich kontrastiv wirkt, wobei die jeweilige Ebene des Kontrasts im einzelnen Fall bestimmt werden muss.

Die Synkope, von der weiter oben bereits die Rede war, ist eine spezifische Form der Akzentuierung. Eine Synkope verschiebt eine Betonung auf eine im musikalischen Kontext als unbetont definierte Zählzeit und hebt sie damit akzentuierend hervor. Das heißt konkret, dass eine Betonung der Zählzeit ‚2‘ in einem Walzer eine Synkope darstellt, da dort konventionell die ‚1‘ die schwere Zählzeit ist, während dies in einem Jazz-Swingstück im 4/4-Takt mit seinen traditionellen Nachschlägen auf ‚2‘ und ‚4‘ nicht der Fall ist. Wie eine Synkope empfunden wird, hängt wiederum von ihrer musikalischen Gestaltung ab (wird sie laut oder leise gespielt, exponiert oder versteckt etc.), sowie vom Grad ihrer Konventionalisierung.

Auf dem Theater ist es schwieriger, von einer Synkope zu sprechen, da sich oft kaum feststellen lässt, welches ‚betonte‘ Ereignis ursprünglich ‚unbetont‘ hätte sein sollen, so dass sich die charakteristische Verschiebung benennen ließe. Bei der Sprachbehandlung ist dies noch am leichtesten zu ersehen, da die Betonung in Vers- und Prosasprache weitgehend nahe liegt, so dass sich Abweichungen leichter zu erkennen geben. Ein unvollständiger Satz wie der folgende aus Schillers *Don Carlos* synkopiert das letzte Wort „bis“, da der eigentlich zu betonende Satzteil fehlt und die Betonung auf die bewusst verhallende Präposition vorverlegt wird: Marquis: „Es bliebe / Für’s erste Staatsgeheimnis, bis –“ (IV. Akt, 12. Szene)

Auch Einar Schleef arbeitet sprachlich, wie noch zu zeigen sein wird, häufig mit synkopischen Betonungen, indem er konventionellerweise unbetonte Satzglieder hervorhebt. In *Verratenes Volk* (Berlin 2000) geschieht dies z.B. in seinem eigenen Monolog durch Akzentuierung mittels Anheben der Tonhöhe, Forcieren der Dynamik oder Verzögerungen im Redefluss.²²⁶

Visuell-Motorische Ereignisse können ebenfalls synkopisch behandelt werden, wenn beispielsweise durch Wiederholung von Bewegungsmustern eine bestimmte rhythmische Erwartung erzeugt wird, die dann akzentuiert

²²⁶ Siehe Kapitel III.3.3 *Verratenes Volk*. ‚Mitteilung‘ durch Sprachkomposition.

unterbrochen wird, sei es durch Vorziehen oder Verzögern der erwarteten Bewegung. Solche Verfahren dienen häufig zur Erzeugung von Überraschung und Komik und lassen sich in zahllosen Slapstick-Filmen beobachten. Aber auch in einer Inszenierung wie *The Forest* (Berlin 1988) von Robert Wilson finden sich Beispiele kinetischer Synkopen. So laufen im ersten Akt im Bühnenhintergrund direkt vor der Opera-Folie in regelmäßigen Abständen weiß gekleidete Männer von rechts nach links zügig über die Bühne. Es etabliert sich rasch ein bestimmtes Metrum in ihrem Aufeinanderfolgen, dass schließlich von einem der Läufer durch dichtes Anschließen an seinen Vorgänger durchbrochen wird. Gegenüber der entstandenen rhythmischen Erwartung wirkt der Auftritt dieses Läufers vorgezogen und synkopiert.

Mitunter kann natürlich auch das gänzliche Fehlen von Betonungen und Akzenten die besondere rhythmische Struktur einer Szene ausmachen. Eine solche Negation des dominanten Prinzips der Gewichtung und Strukturierung kann im einzelnen Fall eine spezifische Rhythmizität erzeugen. Es handelt sich, auffälliger noch bei den Phänomenen der Pause bzw. der Stille, nicht einfach um relative bzw. vollständige akustische Ereignislosigkeit, sondern um eine signifikante Reduktion aller musikalischen Mittel.

Das Phänomen der Stille in der Musik ist an dieser Stelle den Reflexionen über Rhythmus beigeordnet, da es in der Pause eine rhythmisch strukturierte Form erhält.²²⁷ Pausen sind aber vor allem auch unter klanglichen Aspekten ein wichtiges Gestaltungsmittel aller Musik, auch der Musik mit den Mitteln des Theaters. So passt Zofia Lissas Beschreibung der Emanzipation der Pause in bestimmten Strömungen moderner Musik unmittelbar einleuchtend auch auf Erscheinungsformen musikalischen Schweigens im zeitgenössischen Theater.

Die Änderung der Funktion der Pause tritt ebenfalls [...] im Zusammenhang mit der punktualistischen Technik in der modernen Musik ein. Die Rolle der Pause ist hier besonders weittragend. Sie verstärkt sich dadurch, daß die äußerst sparsam angewendeten und durch zahlreiche Pausen isolierten Klangstrukturen in dieser Technik sozusagen in Stille „gewickelt“ auftreten, wodurch ihre individuelle klangliche Qualität einen plastischeren Charakter annimmt. (Lissa 1969: 175)

Die vereinzelt Sätze, die die Figuren in Martin Kusejs Inszenierung von Strindbergs *Gespenspersonate* (Hamburg 2000) in den Raum tröpfeln, las-

²²⁷ Eine schlüssige Unterscheidung von Pause und Stille bietet Zofia Lissa an: „Zwischen den bisher geschilderten Erscheinungen der Stille in der Musik und der Pause besteht ein prinzipieller Unterschied: Die Pause tritt im Ablauf des Werks beziehungsweise einzelner seiner Teile auf; damit gehört sie organisch zu seinem Ablauf, ist direkt in das Klanggewebe eingeschaltet und, was das Wichtigste ist, in ihren Ausmaßen seiner Agogik, Rhythmik und seinem Metrum unterworfen. Die Tatsache, daß sie ihre nach dem zeitlichen Wert differenzierte Schriftzeichen besitzt, beweist dies am allerbesten“ (Lissa 1969: 167).

sen sich kaum besser beschreiben, als Klangstrukturen, die „in Stille gewickelt“ sind. Stille hat hier nicht nur maßgeblichen Einfluss auf die Rhythmizität der Szene im Haus des Obersten, sondern gestaltet insbesondere die Klanglichkeit der Sätze und Stimmen sozusagen geburtshelferisch mit, für die die Sinne des Zuschauers überdies durch diese spezielle Musikalisierung merklich geschärft sind.

Heiner Müller hat über Robert Wilsons Theater gesagt: „Bob’s works demonstrates that the basic thing in theatre is silence. Theater can work without words, but it can not work without silence“ (in: Holmberg 1988: 458). Stille kann nicht nur Beiwerk, Kontrast, Unterbrechung des Eigentlichen sein, sondern sogar das Eigentliche selbst. Wilhelm Seidel nennt für die Musik ein solches Beispiel, das die Stille schon im Titel trägt: Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979-80). Bei dieser Komposition sei es sinnvoll, „wenn man nicht die vermeintlichen Geschehnisse, die Fragmente, sondern die tönenden und nicht-tönenden Ausdrücke der Stille als das Proprium des Werks versteht“ (Seidel 1993: 253).

2.3 Tempo

Im Bereich der sog. E-Musik stellt das Aufführungstempo eines Musikstücks eine viel diskutierte Größe dar, nicht zuletzt, weil das Tempo im Vergleich zu anderen Aspekten der Interpretation die vielleicht größte Variationsbandbreite zulässt. Minimale Abweichungen etwa in der Tonhöhe werden bereits als falsche Intonation wahrgenommen, während die enormen Unterschiede der Tempi, beispielsweise zwischen verschiedenen Beethoven-Interpretationen von Toscanini bis Klemperer, in den Rahmen interpretatorischer Freiheit fallen. Auch auf dem Theater ist Tempo von großem Interesse, jedoch unter anderen Vorbedingungen:

[Die] große Variationsbreite des Tempos in verschiedenen Inszenierungen eines Textsubstrats im Vergleich etwa zur geringeren Variationsbreite des Tempos in verschiedenen Aufführungen eines Musikstückes verweist darauf zurück, daß der plurimediale Text durch das literarische Textsubstrat nicht völlig determiniert ist und daß das Aufführungstempo zu jenen Größen gehört, die sich – im Gegensatz zu den präziser festgelegten Tempi in der Musik – einer genauen Notation entziehen. (Pfister 1988/1982: 378f.)

Tempo kann sicher in Bezug auf Theateraufführungen nur als *relatives* Kriterium sinnvoll untersucht werden. Ob eine Aufführung, eine Szene, eine Geste schnell oder langsam ist, lässt sich über ein subjektives Empfinden hinaus nur sagen, wenn man sie vergleicht – mit einer anderen Geste, einer anderen Szene, einer anderen Aufführung. Anders als in der Musik ist Tempo im Theater schwer messbar – absolute Angaben wie Metronomanangaben, die die Zahl der Taktschläge pro Minute angeben, sind hier in aller Regel sinnlos; charakterliche Bestimmungen hingegen wie „Allegro ma

non troppo' o.Ä. sind musikgeschichtlich zu sehr codiert und wohl nicht übertragbar. Und auch für die einer Aufführung zugrunde liegende Textvorlage gilt: „Das Problem liegt in der Meßbarkeit der dramatischen Tempi, die – anders als die musikalischen – nicht festgelegt sind“ (Pütz 1977/1970: 50). Es kann also bei der Aufführungsanalyse nur darum gehen *Temporelationen* zu bestimmen, die das Tempo eines Vorgangs in Bezug setzen zu einer weiteren Größe. Hierfür gibt es mehrere Kriterien, die hier unterschieden werden sollten.

Pütz basiert seine Theorie in *Die Zeit im Drama* (Göttingen 1977/1970) auf der Relation zwischen der erzählten Geschichte (im Film: ‚story‘) und der Art der Informationsvergabe, der dramaturgischen Anordnung (‚plot‘). Dabei sei nicht so sehr die Spanne zwischen Spielzeit und gespielter Zeit für den Tempoeindruck des Zuschauers verantwortlich, sondern die verschiedenen Arten dramatischer Sukzession. Der Tempoeindruck werde bestimmt durch die Zeitspanne zwischen Vorgriff und Verwirklichung. (Siehe ebd.: 54) Pütz' Theorie ist für eine Aufführungsanalyse zeitgenössischer Theaterformen kaum noch anwendbar; schon eine Unterscheidung zwischen Spielzeit und gespielter Zeit lässt sich hier häufig nicht treffen, oft fehlen außerdem narrative Strukturen, die bestimmte Handlungen erwarten und eintreten lassen. Es liegt nahe, theatrales Tempo unabhängig vom dramatischen Text anhand musikalischer Kriterien der Inszenierung zu bestimmen. Das Zusammenspiel von musikalischer Erwartung und Erfüllung in Bezug auf Tempoeindrücke lässt sich auf drei Ebenen ansiedeln.

Ein theatrales Tempo steht bei der Ausführung einer Handlung zunächst in Relation zu einem anderen theatralen Tempo; eine Geste wird im Vergleich zu einer anderen als schneller oder langsamer wahrgenommen. Ich will dies die *immanente Temporelation* nennen. Zweitens kann ein Tempo in Relation zu einer außertheatralisch erzeugten Erwartung des Zuschauers stehen – ein Gang eines Schauspielers in einer Wilson-Inszenierung z.B. ist langsamer, als es unserer Alltagserfahrung entspricht. Dies soll als *konnotative Temporelation* bezeichnet werden. Und drittens definiert sich ein theatrales Tempo anhand der relativen Dichte, Intensität und Quantität an Ereignissen innerhalb einer bestimmten Zeitspanne. Viele und rasche Auf- und Abtritte in kurzer Zeit, wie sie für die Boulevardkomödie typisch sind, erzeugen auf dieser Ebene den Eindruck eines schnelleren Tempos, als z.B. ein Stück wie Mark O'Rowes *Howie the Rookie*, das nur aus zwei langen Monologen besteht. Diese auch von Manfred Pfister angeführte Kategorie soll *progressive Temporelation* heißen. Es bleibt dabei abzuwägen, welche Temporelation jeweils den – ohnehin nur bis zu einem gewissen Grad objektivierbaren – Eindruck des Zuschauers dominiert.

In Johann Kresniks Inszenierung *Aller Seelen* (Hamburg 2000) wird gleich zu Beginn von etlichen Darstellern gleichzeitig großer Aktionismus zur Schau gestellt und schnell, viel und durcheinander geredet. Dennoch stellt sich nicht unbedingt der Eindruck einer insgesamt temporeichen Szene ein, da alle zur Schau gestellte Aktivität redundant und nicht zielgerichtet ist; die szenische Entwicklung ist gering und erzeugt so eher den Eindruck von Verzögerung.²²⁸ Hier stehen sich also ein in der konnotativen Temporelation gewonnener Eindruck eines hohen Tempos und der Eindruck der Langsamkeit in der progressiven Temporelation gegenüber, wobei bei mir letzterer überwog.

Das Tempo unterliegt nicht nur Unterschieden von Sequenz zu Sequenz bzw. von Oberfläche zu Tiefenstruktur, sondern ist insgesamt variabel. In der Musiklehre werden „leichte Temposchwankungen im Dienst einer ausdrucksvollen Interpretation [...] als Agogik bezeichnet“ (Kühn, C. 1981: 27). Besonders signifikante Tempoveränderungen hingegen sind die Fermate, d.h. das rhythmisch freie Verweilen des Darstellers oder Musikers auf einem Ton, einer Geste oder auch einer Pause, und das als *Accelerando* bzw. *Ritardando* bezeichnete stetige Beschleunigen bzw. Verlangsamten eines szenischen oder musikalischen Vorgangs.

Im Theater, wo sich ein bestimmtes Tempo häufig nicht so eindeutig etabliert wie in der Musik, sind auch diese agogischen Tempoveränderungen schwieriger zu bestimmen. Es gibt aber Beispiele, in denen man ein ganz bewusstes Spiel mit *Accelerando* und *Ritardando* nachweisen kann: Sie sind z.B. ein beliebtes Mittel der Komik. In Giorgio Strehlers *Arlecchino – Servitore di Due Padroni* (Milano 1956²²⁹) gibt es etliche Szenen, in denen Arlecchino (Ferruccio Soleri) seiner Ungeduld durch immer schneller werdendes Sprechen und Hüpfen vom Stand- auf's Spielbein Ausdruck gibt. Die stilisierte Spielweise führt bestimmte Verhaltensmuster als Karikatur mit musikalischen Mitteln vor und erzeugt durch das immer absurdere Sprechtempo und die stetig ansteigende Tonhöhe der Sprachmelodie komische Effekte. Durch das *Accelerando* wird gleichzeitig der Kontrast und damit die Fallhöhe erhöht, wenn Arlecchino mitten in seinem Furor unvermittelt innehält und über eine neue Wendung der Dinge stutzt.

²²⁸ Manfred Pfister unterscheidet hier das Tempo der Tiefenstruktur und das Tempo der Oberflächenstruktur. Letzteres ist gemessen an der Dichte und Frequenz der Ereignisse pro Zeiteinheit sehr hoch, ersteres aufgrund mangelnder Veränderung der Situation und damit der Tiefenstruktur sehr gering. (Siehe Pfister 1988/1982: 379)

²²⁹ Strehler hat den *Arlecchino* seit seiner ersten Aufführung (24. Juli 1947) etliche Male leicht verändert wieder aufgenommen. Ich beziehe mich hier auf die dritte Fassung seiner Inszenierung von 1956, die 1963 im ZDF ausgestrahlt wurde. Die beschriebene Szene war auch in der Fassung von 1998 noch zu sehen, mit der die Inszenierung, nach wie vor mit Ferruccio Soleri als Arlecchino, bei *Theater der Welt* 1999 gastierte.

Der Eindruck eines vorwärts drängenden Rhythmus‘ beruht jedoch nicht immer auf einem *Accelerando*. Viele Sprechchöre in Inszenierungen von Einar Schleef, so z.B. der „Chor der Flüchtlinge“ am Ende von *Wilder Sommer* (Wien 1999), wirken durch ihre spezifisch musikalische Gestaltung vorwärtsdrängend, aggressiv und bedrohlich. Dafür gibt es viele Gründe: Die Lautstärke des vielstimmigen Sprechens, die militärischen Konnotationen des Sprechgestus‘, die offensive Körpersprache der meist an der Rampe positionierten Schauspieler oder die semantischen Aspekte des gesprochenen Textes mögen nur einige sein. Aber auch die Tempobehandlung liefert mit Sicherheit einen Beitrag zur besonderen Wirkung auf den Zuschauer: Der „Chor der Flüchtlinge“ etabliert ein bestimmtes Sprechtempo, das während der eineinhalb Seiten Text nicht merklich variiert. Der Sog des Vorwärtsdrängens, die aggressive Hochspannung erzeugt sich durch die stets leicht verkürzten Zäsuren zwischen den kurzen Sätzen. Von einer Dirigentin aus dem Rang angespornt, zieht der Chor jeden neuen Einsatz etwas vor und treibt so den Text vor sich her, ohne das eigentliche Tempo zu steigern. Der entstehende Gestus von musikalischer Determination und Unbedingtheit trägt erheblich zu der Vehemenz mit bei, mit der dieser Anklagetext dem Zuschauer präsentiert wird.

2.4 Rhythmus als musikalisches Phänomen

Certainly time is the critical element in performance, in many cases the factor that separates the merely capable from the distinguished reading. (David Epstein)²³⁰

In der komplexen hierarchischen Struktur der rhythmischen Parameter stellt *Rhythmus* den Oberbegriff für die zeitliche Struktur aller Bühnenergebnisse dar. Er setzt sich aus einer Vielzahl von *Teilrhythmen* zusammen. Diese grenzen sich voneinander durch Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ausdruckssystem (Geste, Sprache, Musik etc.) und innerhalb dieses Systems durch Kontrast ihrer musikalischen Kohärenz ab. Die kleinste rhythmische Einheit eines Teilrhythmus‘ ist das *rhythmische Motiv*. Die Anordnung der rhythmischen Motive innerhalb eines Teilrhythmus‘ impliziert oder expliziert ein regelmäßiges oder unregelmäßiges *Metrum*, anhand dessen man das *Tempo* oder die *Tempi* des Teilrhythmus‘ bestimmen kann. Tempo kann sich darüber hinaus auch anhand der Ereignisdichte in der Tiefenstruktur der Inszenierung ablesen lassen.

Sowohl für die Musik als auch für jede Theateraufführung gilt, dass Rhythmus sich auf verschiedenen Ebenen artikuliert. Auf tektonischer

²³⁰ Epstein 1995: 3.

Ebene hat Rhythmus Auswirkungen auf die Makrostruktur einer Inszenierung, auf motivischer Ebene bestimmt er die Zeitgestaltung der Mikrostruktur in der einzelnen Szene, Geste, Replik und Lichtsequenz. Wie im Kapitel zur Metrik ausgeführt, manifestiert sich Rhythmus auf diesen Ebenen als Verhältnis von Ereignisdauern zueinander, die auf ein Metrum bezogen sein können. Die Polymedialität der Theateraufführung bringt es mit sich, dass wir es fast immer und auf allen Ebenen mit vielstimmigen Ereignissen zu tun haben.²³¹ In rhythmischer Hinsicht ist die Vielstimmigkeit des theatralen Ausdrucksgefüges häufig polyrhythmisch organisiert.

Polyrhythmik ist als das „Übereinander mehrerer verschiedener rhythmischer Strukturen“ (Kühn, C. 1981: 138) Kennzeichen aller Satzarten mit Ausnahme des homophon akkordischen Satzes, der alle ‚Stimmen‘ rhythmisch parallel führt. Zwei wesentliche Formen von Polyrhythmik sind in besonderem Maße für unsere aufführungsanalytischen Absichten relevant: komplementäre Rhythmen und Konfliktrhythmen.

„Bei einem komplementären Rhythmus ergänzen sich die voneinander unabhängigen Stimmen zu einer gleichmäßig fortlaufenden rhythmischen Bewegung“ (ebd.). So vervollständigen sich beispielsweise in Christoph Marthalers Arrangement von „Yes Sir, I can Boogie“ (*Die Spezialisten*, Hamburg 1999) Männer- und Frauenstimmen in der folgenden Passage zu einer fortlaufenden Achtelkette (ab „I can boogie“), da das Motiv der Männer genau die Pause der Frauenstimmen füllt:

Frauen: „Yes Sir, I can Boogie – “
 Männer: „ – boogie woogie – “
 Frauen: „ – but I need a certain song.“²³²

Auch in außermusikalischen Zusammenhängen kann diese Technik wieder gefunden werden: In Robert Wilsons *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) beginnen Robert Wilson und Christopher Knowles in einer Art Prolog mit der komplementärrhythmischen Vorstellung des Titels der Inszenierung, verschränkt mit einer Art binärem Code aus den Buchstaben A und B:

1 „A“
 2 „B“
 1 „A“
 2 „B“
 [...]
 1 „A Ladies and Gentle“

²³¹ Die grundsätzlichen Beziehungen, die zwischen diesen ‚Stimmen‘ als musikalischem Satz herrschen können, werden in Kapitel III.4 Akt III *Satzlehre* verhandelt.

²³² Siehe Videobeispiel 1 *Kyrie/Boogie 1*, ab 1‘00“.

- 2 (Long Pause) „men“
- 1 „A Letter for Queen A“
- 2 (Long Pause) „B“
- 1 „Victoria A“
- 2 „B“ (Wilson 1996/1977: 54. 1: Robert Wilson, 2: Christopher Knowles)

Erst gemeinsam erzeugen die ‚Stimmen‘ 1 und 2 in gegenseitiger Ergänzung und Vervollständigung eine bestimmte rhythmische Struktur, die hier von besonders kurzen Motiven dominiert wird, oft nur einzelnen Tönen (A, B) und langen Pausen, die auch im Text vermerkt sind.

Konfliktrhythmen hingegen entstehen, „wenn differierende Unterteilungen desselben Notenwertes übereinandertreten“ (Kühn, C. 1981: 139). Beispielsweise unterteilt eine ‚Stimme‘ Viertelnoten ternär in Achteltriole, eine andere aber binär in ‚gerade‘ Achtel. Da wir es auf dem Theater zumeist nicht mit Notenwerten zu tun haben, bedarf es einer behutsamen Anverwandlung des Begriffs: Werden Zeiteinheiten einer Inszenierung rhythmisch von verschiedenen Ausdruckssystemen so unterteilt, dass sich die Unterteilungen nicht ergänzend aufeinander beziehen, sondern in Konkurrenz treten und sich überlagern, kann man von *Konfliktrhythmen* in einer Szene sprechen.

Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: In der Produktion *Evidence/Beweis/Dukaz* der Performervereinigung *First Contact* (Hildesheim 1997) laufen während der zweiten Hälfte der Inszenierung ein in der ersten Hälfte gedrehtes stummes Video und eine live gespielte Verhörsituation parallel. Die Elemente Video und Darstellung haben zunächst scheinbar nichts miteinander zu tun, verzahnen sich aber immer wieder an verschiedenen Punkten des Ablaufs anhand von thematischen oder motivischen Entsprechungen von Bild und Text/Aktion. Diese Anknüpfungspunkte markieren die Notenwerte (also relative Zeiteinheiten), die aber von Bild und Text/Aktion ganz unterschiedlich und damit konfliktreich unterteilt und gefüllt werden. Die Inszenierung bezieht ihre ungewöhnliche Faszination gerade aus dem Konfliktrhythmus auf der tektonischen Ebene, der entsteht, weil die beiden dual gegeneinander gesetzten Ausdruckssysteme bzw. -gruppen sich immer wieder auf eine gemeinsame übergeordnete Segmentierung beziehen lassen.

Rhythmus und Zeitgestaltung, ob in der Musik oder auf dem Theater, sind keine Phänomene, die sich erschöpfend behandeln ließen: „It is a stingy creature, time in music, giving of its secrets grudgingly, and often contradicting those secrets in the light of further experience“ (Epstein 1995: 3). Immerhin jedoch bietet die Verankerung des Rhythmus-Begriffs im theoretischen Hintergrund der Musiklehre Klarheit darüber, auf welcher Ebene und unter welchen Vorzeichen Einar Schleefs Inszenierungen *Ein Sportstück* und *Verratenes Volk* im Folgenden diskutiert werden können.

3 „Ausreichend Grund zum Zorn“ –

Rhythmus und Instrumentation im Theater Einar Schleefs²³³

3.1 *Ein Sportstück*. Ein Drama

*Ein Sportstück*²³⁴ wurde am 23. Januar 1998 am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Die Inszenierung fand eine erhebliche regionale und überregionale Resonanz: Zum einen war Elfriede Jelinek durch ihre Stücke *Wolken.Heim* (1990) und *Raststätte oder Sie tun's alle* (1994) zu einer zentralen deutschsprachigen Bühnenautorin der neunziger Jahre²³⁵ avanciert, die besonders in ihrer Heimat Österreich bis heute eine äußerst ambivalente Rezeption erfährt. Zum anderen wurde auch dank der polarisierenden Persönlichkeit²³⁶ Einar Schleefs die Inszenierung als Ausnahmeereignis antizipiert. So prophezeite Wolfgang Reiter schon im November 1997, gut zwei Monate vor der Premiere:

Mit jeder Produktion stellt Schleef nichts weniger als die herrschende Theater-Kunst selbst in Frage. Nun hat ihn Claus Peymann, auf ausdrücklichen Wunsch von Elfriede Jelinek, sogar an die Burg engagiert. Seit Anfang Oktober probt er dort mit einem riesigen Ensemble das jüngste, das sogenannte „Sportstück“ der nicht weniger gehaßten Autorin. Für Ende Jänner ist die Premiere geplant. Sie könnte zu dem Kunstereignis der Saison werden. (Reiter 1997: 129)

Die Inszenierung war trotz zum Teil vernichtender Kritiken ein Publikumserfolg und wurde zusammen mit einer zweiten Arbeit von Schleef, der *Salome* aus Düsseldorf, zum Berliner Theatertreffen eingeladen und im Jahrbuch von *Theater heute* 1998 zur Inszenierung des Jahres gewählt.

²³³ Schleefs Tod am 21. Juli 2001 setzte seinem Schaffen ein verfrühtes Ende. Roland Müller schreibt: „Der Wut des Einar Schleef merkte man an, dass sie den kalten, entfremdeten Verhältnissen dieser Welt galt. Theater machte er mit Leib und Seele, grundehrlich und verletzbar. ‚Was die Welt verändert, kommt aus der Verzweiflung‘, hat er bekannt. Dieser maßlos verzweifelte, dabei unbeugsame Künstler wird dem deutschen und europäischen Theater fehlen“ (Müller 2001).

In diesem noch zu Lebzeiten Schleefs entstandenen Kapitel behalte ich im Schreiben über ihn die Zeitform des Präsens bei. Dies geschieht nicht zuletzt in der Hoffnung und Überzeugung, dass die Beschäftigung mit Schleef anhalten wird und sich sein Nachwirken und die fortdauernde Aktualität seiner Theaterarbeiten dem abschließenden Urteils-gestus des Imperfekt widersetzen können.

²³⁴ Einar Schleef 1998: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek, Burgtheater Wien. Bühne und Kostüme: Einar Schleef. Mit: Martin Brombach, Elisabeth Rath, Elisabeth Augustin, Julia von Sell, Heinz Frölich. Premiere: 23. Januar 1998.

²³⁵ Als solche wurde sie auch durch die Salzburger Festspiele 1998 positioniert, für die sie Ivan Nagel als thematischen Schwerpunkt gewählt hatte.

²³⁶ Rolf Michaelis charakterisierte Schleef z.B. als „einen Menschen, einen Schriftsteller und Dramatiker, Maler und Bühnenbildner, Zeichner und Photographen, Schauspieler und Regisseur, der umstritten ist wie kaum einer in Deutschland“ (Michaelis 1998: 12).

Ein Sportstück gab es in mehreren Fassungen zu sehen: verschiedene „Kurzfassungen“, die zwischen fünf und sechs Stunden dauerten und eine ca. achtestündige Langfassung, die erst drei Monate nach der Premiere zu sehen war, weil man vorher nicht fertig geworden war.²³⁷ Die Fassungen unterschieden sich in Anzahl und Abfolge der bausteinhaft verfügbaren, statischen Bilder.

Es ist sicher kein Zufall, dass zeitgenössische Theaterformen, die von Musikalisierung geprägt sind, häufig Textproduktion und Inszenierungsvorgang untrennbar verknüpfen (Marthaler, Wilson) oder auf Texte zurückgreifen, die bereits selbst dramatische Konventionen durchbrechen und durch ihre Dramaturgie und besondere sprachliche Materialität zu einer Musikalisierung geradezu herausfordern. Robert Wilsons Affinität zu Texten von Gertrude Stein und Heiner Müller ist dafür ein Beispiel, Einar Schleefs viel diskutierte Kongenialität mit Elfriede Jelinek²³⁸ ein anderes. Für Schleefs Musikalisierung des Theaters spielt sein Umgang mit Sprache eine zentrale Rolle; das Verhältnis von vorliegendem Text und inszenierter Rede stellt sowohl in Schleefs Programmatik als auch in der Rezeption einen zentralen Knotenpunkt dar, an dem zahlreiche rote Fäden seiner Theaterästhetik zusammenlaufen. Ein Blick auf Schleefs Einrichtung der Textvorlage ist daher sicher aufschlussreich.

Jelineks Theatertexte und theaterprogrammatische Äußerungen²³⁹ sind bereits selbst Gegenstand ausführlicher Untersuchungen²⁴⁰. Einige wenige

²³⁷ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Fernsehübertragung einer Aufführung des *Sportstücks* beim Berliner Theatertreffen auf 3sat, die eine fünfstündige Kurzversion mit einer Zugabe war.

²³⁸ An der Frage, ob sich mit Jelinek und Schleef ein besonders symbiotisches, fruchtbares oder zumindest spannungsvolles Theater‘paar‘ gefunden habe oder ob sich diametrale Gegensätze und einander abträgliche Irritationen auftun, scheiden sich die Geister des Feuilletons. Wolfgang Reiter befindet: „Daß Schleef und Jelinek erst jetzt auf der Bühne zueinanderfinden, ist ohnehin ein Rätsel. Denn wie kein anderer hat Einar Schleef in seinen Bühnenarbeiten stets obsessiv das praktiziert, was die Jelinek seit je für ihr Theater fordert. Daß Sprache und Figuren öffentlich ausgestellt werden, daß allergrößte Wirklichkeit (der Schauspieler als wahrhaftiger Mensch) und allergrößte Künstlichkeit (die Sprache in übersteigertem Ausdruck) vereint auftreten.“ (Reiter 1997: 129) Urs Jenny hingegen findet es merkwürdig, „wie dieser dampfende, immer blutwarme, brunftwarme Germane Schleef und die kühle, berührungsscheue, mit allen Stacheln der Eleganz und Ironie gewappnete Österreicherin Elfriede Jelinek in dieser ‚Sportstück‘-Unternehmung einen Gleichklang gefunden haben“ (Jenny 1998: 157).

²³⁹ Besonders dezidiert finden sich solche Äußerungen in ihrem kurzen Text „Ich möchte leicht sein“ (1983), in: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main 1990: 157-161.

²⁴⁰ Siehe u.a.: Haß, Ulrike 1993: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks“, in: Text + Kritik Heft 117: *Elfriede Jelinek*, Januar 1993, S. 21-30. / Pflüger, Maja Sibylle 1996: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen. / Stanitzek, Georg 1991: „Kuckuck“, in: Stanitzek, Ge-

Merkmale von *Ein Sportstück* sollen genügen, um das sprachlich-dramaturgische Terrain abzustecken, auf dem sich Schleef mit seiner Musikalisierung bewegt. Detlev Brandenburg nennt, wenn auch mit etwas polemischem Zungenschlag, einige dieser Charakteristika:

Ein Wortschwall von über 180 Seiten macht noch kein Drama. Kaum einer der seitenlangen Monologe ist personal eindeutig zurechenbar, kaum eine Figur hat ein auch nur halbwegs plastisches Profil, und mit so etwas Altmodischem wie Repliken oder Handlungsverläufen gibt sich Elfriede Jelinek sowieso nicht mehr ab. (Brandenburg 1998: 11)

Maja Sibylle Pflüger beschreibt in ihrer Dissertation zur Theaterästhetik Jelineks das Phänomen der Auflösung wesentlicher Dramenmerkmale differenzierter: Sie nennt anhand früherer Texte, aber durchaus auch mit Gültigkeit für *Ein Sportstück* die Auflösung der Handlung, Figuren, Dialoge, der Chronologie, der Hierarchie der Zeichensysteme und der strikten Kohärenz der Rede und fasst zusammen:

Die Theaterstücke können alle auf diese Grundstruktur zurückgeführt werden: Die Bedingungen theatralischer Repräsentation werden in den theatralischen Prozeß hineingenommen und auch selbst in Szene gesetzt. Jelineks Stücke sind bereits Inszenierungen, bevor sie auf die Bühne gelangen. Die Texte sind Szene einer Dramatisierung des Dramas. (Pflüger 1996: 21f.)

Bei aller theaterästhetischen Nähe zwischen Jelinek und Schleef zeigt sein Umgang mit ihrem Text auch Spuren einer gewissen Skrupellosigkeit, die immerhin zu Urteilen geführt hat, wie dem Gerhard Stadelmaiers von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Schleefs In-Szene-Setzen von *Ein Sportstück* komme einer Nicht-Inszenierung gleich: „Das Ur-Theater genügt sich selbst. Wer den Text nicht vorher gelesen hat, versteht nichts. Eine Uraufführung, die das Stück vorstellt, findet nicht statt“ (Stadelmaier 1998).

Worin besteht Schleefs inszenatorische Freiheit, die Stadelmaier hier anprangert? Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* umfasst 188 Druckseiten und ist damit nur schwer als Ganzes aufzuführen. So hat sich auch Einar Schleef der bei Uraufführungen üblichen Vorsicht beim Einstreichen des Textes von Anfang an entledigt: In seiner Fassung fehlen ganze Teile (so z.B. der neunseitige Eröffnungsmonolog der Elfi Elektra), andere sind stark gekürzt. Schleef nimmt diese Striche jedoch kaum mit Blick auf die Aufführungsdauer vor, seine Inszenierungen waren immer schon für Überlängen bekannt. Ganz im Gegenteil ergänzt Schleef das Stück sogar noch um einige Textpassagen: An den Beginn stellt er als ironische Referenz den „Szenischen Prolog zur Eröffnung des k.k. Hofburgtheaters am

org/Baecker, Dirk/Hüser, Rembert (Hg.): *Gelegenheit. Diebe. 3 x Deutsche Motive*. Bielefeld, S. 11-80.

14. Oktober 1888“ von Josef Weilen, der auch im Berliner Schillertheater brav heruntergeleiert wird. Später baut er Passagen aus Hugo von Hofmannsthals *Elektra* und Heinrich von Kleists *Penthesilea* ein. Vor allem aber greift er in den Sprachduktus der Jelinek selbst nicht unerheblich ein. Im Bewegungsschor der Sportler (Jelinek 1999/1998: 138f.) beispielsweise verkürzt und verdichtet Schleef die Sprache der Autorin merklich. Verben, Füllwörter, Eigentlichkeitspartikel, Nebensätze werden großflächig gestrichen, Konstruktionen mit Hilfsverben fast immer zu Vollverben umgestellt, wie in folgender Textpassage. Sie lautet im Original so:

Auf diese Weise könnten wir der Jugend das Fernsehen ersparen. Indem wir sie aktivieren, sich selber aus großer Ferne zu sehen. Selber Fernsehen werden, das wärs! Nichts hindert uns an etwas. Jeder von uns verhält sich als Zuschauer wie sonst auch, nur viel zorniger, weil er zu mehreren ist. Jeder allein hat ja schon mehr als ausreichend Grund zum Zorn. Weil wir gemeinsam doch viel stärker sind, als du uns je verraten hast, Autorin, stolpern wir auch gemeinsam in die Nachrichten hinein, um, nach der Wettervorschau, gerichtet zu werden, Arm in Arm. Dort will man uns aber nicht aufschreiben. (Jelinek 1999/1998: 139)

Bei Schleef hingegen liest sich der Text folgendermaßen:

Auf diese Weise kann man der Jugend das Fernsehen ersparen. Indem wir sie aktivieren. Selber Fernsehen werden. Nichts hindert uns. Jeder Zuschauer verhält sich zorniger, weil er zu mehreren ist. Jeder hat ausreichend Grund zum Zorn. Weil wir gemeinsam stärker sind, stolpern wir in die Nachrichten, um gerichtet zu werden, Arm in Arm. Dort will man uns aber nicht.

Wie sich zeigen wird, nimmt Schleef diese merklichen Veränderungen des Jelinekschen Sprachgestus²⁴¹ vor, um ihn so musikalisieren zu können, wie er es tut. Andere Passagen, die weniger stark als Musik inszeniert sind als der zitierte Chor, sind entsprechend weniger angetastet. Der Monolog der „Frau“²⁴¹ (Elisabeth Rath) zu Anfang des eigentlichen Bühnengeschehens beispielsweise, weist nur marginale Textänderungen auf. Welche Beziehung Text und Musikalisierung bei Schleef eingehen, wird eine der Fragen sein, die ich erst nach eingehender Beschäftigung mit der spezifischen Musikalität seiner Inszenierung(en) zu beantworten suche.

3.2 *Ein Sportstück*. Ein Musikstück

Was aber am meisten auffällt, ist das obsessive Arbeiten mit stampfenden Körperrhythmen und das Zerhacken der Sprache durch verfremdende Brüche. Es gibt unermutete Steigerungen zu Schrei und Brüllen – viele Passagen in Schleefs Theater sind sehr laut. Die Kontinuität des Sprachsinns wird immer wieder gestört durch Wechsel der Stimmlage, scheinbar unmotivierte Ausbrüche, gehetzt und atemlos erscheinende Intonierung. Bestimmte Textstellen werden, oft mehrfach, wiederholt, sonderbar rhythmisiert, zerfetzt, zerdehnt, in chorischen Repetitionen oder im Zeit-

²⁴¹ Jelinek 1999 (1998): 17ff.

raffer mit plötzlicher Geschwindigkeit herausgestoßen: es entsteht eine durchgängige Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache, Zeitdehnung und Zeitverdichtung. (Lehmann 1990: 89)

In diesem Zitat von Hans-Thies Lehmann stecken – so treu bleibt Schleef seinem Formenkanon – viele Angaben, die auch für das acht Jahre später entstandene *Sportstück* geltend gemacht werden können. Auch Detlev Baur schreibt noch 1999 über Schleef: „Die Raum- und Zeitstruktur läßt sich [...] durch abstrakte, gleichsam musikalische Prinzipien erklären“ (Baur 1999a: 92). Mit Hilfe der entwickelten musikalischen Begriffe lassen sich die angesprochenen Phänomene weiter präzisieren und differenzieren. Ich will dabei in mehreren Schritten vorgehen: Zunächst gebe ich einen groben Überblick über die musikalische Struktur der Inszenierung, das Makroarrangement, und gehe dabei Manifestationen des Rhythmus‘ auf tektonischer Ebene nach. Dann stelle ich die zentrale Chorpharie, den *Sieben/Acht-Chor*²⁴², vor, indem ich auf die formalen Gegebenheiten dieses Mikroarrangements eingehe, wesentliche Stilelemente herausarbeite und anhand des Anfangs eine detaillierte Analyse der Partitur vornehme. In allen Fällen wird zu fragen sein, worin die musikalische Leistung Schleefs besteht, wie hier Text und Bühnengeschehen musikalisiert werden und welche Konsequenzen das nach sich zieht.

Ein erster Gesamteindruck lässt sich vorausschicken: Bei der Inszenierung von *Ein Sportstück* scheinen mir drei wesentliche musikalische Verfahren zum Einsatz gekommen zu sein: Rhythmisierung, Klangfärbung und Arrangement. Komposition im Sinne der Durchdringung und Entfaltung musikalischer Ideen findet dabei praktisch nicht statt. Die Musikalisierung des Bühnengeschehens, und damit die besondere Art der Anverwandlung der Jelinekschen Textblöcke durch Schleef, vollzieht sich hier eher als assoziative Reihung und Wiederkehr.

Rhythmus bestimmt das gesamte Bühnengeschehen der Inszenierung; von der Makrostruktur der Szenen und Sequenzen (tektonische Ebene) bis zur Mikrostruktur jedes Satzes und jeder Geste (motivische Ebene). Besonders evident wird dies in den chorischen Passagen, wie auch Helene Varopoulou unterstreicht:

Durch seine Verbindung von Sprechchor und Bewegungschor erreicht er eine Musikalisierung des Schauspielkörpers (von der Stimme über die Motorik bis zur Gestik und Bewegungsweise), die seine Aufführungen zu einem primär rhythmischen Erlebnis macht. (Varopoulou 1998: 11f.)

Von *Klangfärbung* spreche ich im Sinne eines bewussten Zugriffs auf die Klangfarbe des Sprechens. Nur an sehr wenigen Stellen findet eine musikalisch-tonale Vertonung kurzer Textpassagen statt, z.B. unter Verwen-

²⁴² Zur Namensgebung siehe das Unterkapitel III.3.2.2 *Mikroarrangement*.

dung der Melodiestimme des Halleluja-Chores aus Händels *Messias*. Durchgängig ist jedoch ein auffälliges Spiel mit dem Stimmklang, bzw. -zusammenklang der Akteure durch extreme Stimmlagen (Fisteln, Falsett), extreme dynamische Unterschiede und die Anreicherung des Sprechens mit paralinguistischen Lauten, onomatopoetischen Elementen; kurz: auffällig ist die solistische und chorische Gestaltung der Klangfarbe. Bei den chorischen Passagen kann man hier von einer regelrechten Instrumentierung sprechen, die eine Vielzahl von Kombinationen unterschiedlicher Stimmen bereithält.²⁴³ Schleef sagt in seinem großen poetologischen Essay *Droge, Faust, Parsifal*: „Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein“ (Schleef 21998/1997: 479). Das gilt auch für die musikalische klangliche Qualität des Gesprochenen. In *Ein Sportstück* stehen sich höchst individuelle Passagen mit *einer* besonderen Sprachmelodie²⁴⁴ und chorisch unisono gesprochene Passagen gegenüber, die die klanglich komplexe Summe unterschiedlich kombinierter Einzelstimmen darstellen. Dass diese eben nicht alle gleich klingen sollen, sondern in einen vielschichtigen Zusammenklang treten, lässt sich sowohl hören, als auch als Intention der Regie in Erfahrung bringen: „Unter vielen aufzutreten ist sehr, sehr schwierig, weil man den eigenen Ton finden muss, man muss die eigene Ausdrucksweise finden und sich vom Partner absetzen“ (Schleef in: Klar 1998b). Diesen Vorgang der Klangfärbung beschreibt der Philosoph Gilles Deleuze so:

Im Gesang geht es darum die Höhe zu halten, im Sprechgesang dagegen wird sie unterbrochen, durch einen Anfall oder Anstieg verlassen. Infolgedessen zählt nicht der Text, der ist ganz einfach Rohstoff für die Variation. Man muß den Text sogar mit nicht-textuellen und dennoch immanenten Indikatoren überladen, die nicht szenischer Natur sind, und die als Operatoren fungieren würden und jedesmal die Skala der Variablen ausdrücken könnten, die von der Aussage durchlaufen werden. Genau wie in einer musikalischen Partitur. (Deleuze 1991/1978: 390)

Auf tektonischer Ebene der Musikalisierung fällt Schleefs *Arrangement* des Textes für seine Inszenierung auf. Arrangement bezeichnet in der Musik die Einrichtung oder Bearbeitung eines Musikstückes für eine vom Original abweichende Besetzung, sowie die Absprache über Anlage und Verlauf des Stücks. In diesem Sinne verstehe ich Schleefs Inszenierung der monologischen Textblöcke Jelineks in seiner eigenen Verteilung, Anord-

²⁴³ ‚Instrumentation‘ als maßgebliche Gestaltung der Klangfarbe bei einer mehrköpfigen Besetzung soll also im Folgenden auch als die Einrichtung eines Textes auf verschiedene ‚Stimmen‘ und Stimmgruppen verstanden werden. Die menschliche Stimme wird, wenn auch nur in diesem speziellen Zusammenhang, sozusagen wie ein Orchesterinstrument verstanden.

²⁴⁴ Martin Brambach beispielsweise spricht einen sehr eigenen, dialektal eingefärbten Gestus, der sich von der Norm der Bühnensprache hörbar abhebt.

nung und Gewichtung einzelner Passagen, unter Hinzunahme fremder Texte und Musiken auch als musikalisches Arrangement, dessen Besonderheiten im Folgenden beschrieben werden sollen.

3.2.1 Makroarrangement

Was beim ersten Sehen der Inszenierung und dann beim genaueren Blick auf die Notation²⁴⁵ ins Auge fällt, ist das Baukastenprinzip, auf dem der Aufführungsverlauf – mit wenigen Ausnahmen – beruht. Kennzeichnend für die ganze Inszenierung sind abgeschlossene Einheiten, lange statische Bilder, die durch klare ‚Schnitte‘ voneinander abgegrenzt werden und deren Reihenfolge nichts Zwingendes hat. Die Segmentierung wird meistens mehrfach kodiert: durch Piffe (Trillerpfeife) und Lichtwechsel und rasante Auf- und Abtritte. Deutlich kontrastierende Kostüme unterstützen zusätzlich die tektonischen Markierungen: Schwarze Kutten wechseln mit weißem Sportlerdress, überladene Rokokokleider mit völliger Nacktheit. Akustisch-optische Unterteilungen erzeugt z.B. der Eiserne Vorhang, der insgesamt achtmal fährt – ein besonders auf- und schwerfälliges Zeichen, zumal mit dem Geräusch des vorgeschriebenen Warnglöckchens verbunden.²⁴⁶ Auch Signale aus anderen Kontexten werden bemüht: das *Achtung, fertig, los!* des Sportwettkampfs, das sog. Einzählen *Fünf, Sechs, Sieben, Acht!* aus der Popularmusik.²⁴⁷ Die so überdeutlich voneinander getrennten szenischen Einheiten sind, gemessen an Stadttheaterkonventionen, überdurchschnittlich lang²⁴⁸; wenige energetisch und bewegungsdynamisch aufgeladene Bilder stehen den meist statischen Tableaus gegenüber und bleiben besonders stark im Gedächtnis: der Ausbruch der im wahrsten Sinne des Wortes nackten Gewalt gegen Martin Brambach, die rollenden Bälle beim Monolog des Opfers (Bibiana Zeller), die minutenlang Fußball spielenden Kinder und natürlich der *Sieben/Acht-Chor*.

²⁴⁵ Siehe Notenbeispiel 2: *Partitur zu „Ein Sportstück“ von Einar Schleef*. Die Partitur ist auf die tektonische Ebene beschränkt. Sie verzeichnet signifikante Konfigurationsänderungen anhand der Solisten, des Chores, der Bewegungen auf der Bühne, der Geräusche und des Lichts. Letzteres ist hier bei ansonsten meist leerer Bühne das hervorstechende Instrument zur Musikalisierung des Raumes.

²⁴⁶ An diesem Beispiel wird deutlich, wie bei Schleef das als musikalischer Vorgang in Szene gesetzt wird, was Maja Sibylle Pflüger für Jelineks Theaterästhetik als „offene Demonstration der theatralischen Arbeit von der schauspielerischen Leistung bis hin zur Theatertechnik“ (Pflüger 1996: 259) beschrieben hat.

²⁴⁷ Üblich ist allerdings von Eins bis Vier zu zählen. Die Zählweise bis Acht findet man besonders häufig im Zusammenhang mit Fitnessgymnastik wie z.B. Aerobic.

²⁴⁸ Wenn man meiner Unterteilung in insgesamt 17 Sequenzen folgt (siehe Partitur), ergibt sich eine durchschnittliche Länge von über 16 Minuten pro Sequenz. Gemäß den vorgeschlagenen Bezeichnungen ergibt sich also in der *konnotativen Temporelation* ein Eindruck von Langsamkeit.

Zwei rhythmische Elemente wurden auf tektonischer Ebene deutlich aufgewertet: die Pause und der Orgelpunkt. Orgelpunkte sind Liegetöne in der Musik, Ruhephasen in bestimmten ‚Stimmen‘, denen meist Bewegung in anderen ‚Stimmen‘ gegenüber steht. Beide, Pause und Orgelpunkt, dienen primär dem Kontrast. Im zeitlichen Nacheinander eröffnen sie Raum zum Nachhall oder zur Vorbereitung spannungsreicher Passagen. In der Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung liegt hingegen eines der wesentlichen Spannungsprinzipien der Musik. Bei Schleef erhalten diese Elemente große Autonomie, werden scheinbar um ihrer Selbst willen inszeniert. Die szenische Statik der Monologe, die oft überlangen Auf- und Abtritte (gerade im Kontrast zu besonders schnellen Wechseln), die fast fünfminütige Generalpause im zweiten Teil und die vielen lichtarmen Szenen unterstützen den Charakter der Ereignislosigkeit. Vor diesem Hintergrund tritt alle Aktion, ganz besonders auch die Sprache, betont hervor. Dieses Wechselspiel schafft außerdem ein ganz eigenes Zeitgefühl, eine musikalische Thematisierung der Zeitwahrnehmung selbst.

In Bezug auf die musikalischen Analyse schreibt Clemens Kühn: „Pausen haben verschiedenste Funktion und Aussage; sie gliedern, irritieren, setzen in der Stille fort, sind witzig, lassen Musik schreckhaft verstummen [...]“ (Kühn, C. 1993: 160). Schleef nutzt sowohl Pausen als auch Orgelpunkte als Formen musikalischer Reduktion in vielfältiger Weise: Sie erscheinen als syntaktische Ergänzung, Zeitdehnung, formales Signal, als Erzeuger von Spannung, als eigenständiger Klang oder Nachklang. In der Pause, v.a. im Schweigen, stellt Schleef der rein verbalen Selbstkonstituierung Jelinekscher Figuren eine Alternative gegenüber. Maja Sibylle Pflüger geht von der These aus, dass Jelineks Figuren „ganz auf Diskurse reduziert [werden]“ (Pflüger 1996: 10). „Ihre Existenzform ist das Sprechen, die Sprache dient nicht nur der Selbstdarstellung, sondern auch der Selbstherstellung“ (ebd.: 27). Der Bezugspunkt zu Schleefs Sprachmaschinen ist offensichtlich, wobei er den Figuren zusätzlich die Möglichkeit gibt, sich auch durch ihre bloße Körperlichkeit selbst herzustellen. Die Pause ist bei Schleef eine diskurslose Existenzform der Figur. Eine andere ist das Singen.

Neben dem Schweigen gibt es, vereinfacht betrachtet, drei wesentliche Äußerungsformen der Schleefschen Figuren im *Sportstück*. Einmal sprechen sie eine deutlich musikalisierte, stilisierte Sprache (das gilt v.a. für die Chorpartien), ein anderes Mal bedienen sie sich einer eher konventionellen, gleichzeitig sehr prononcierten Bühnensprache (v.a. in den Monologen sowie den Hofmannsthal-Passagen), und schließlich singen sie. C. Bernd Sucher beschreibt die verschiedenen Ausdrucksformen am Beispiel des Chores:

Dieser gemischte Chor, dirigiert vom Balkon, macht Worte zu Waffen. Schleef schafft es, durch die Variation von Tonhöhe, Lautstärke und Geschwindigkeit mit gesprochener Sprache Musik zu erzeugen. Manchmal läßt er das Gesagte als Gesungenes wiederholen oder beides simultan erklingen. Er erfindet einen Mama-Kanon und eine Golf-GTI-Arie, er nutzt Händels Halleluja aus dem „Messias“ für einen „Da bin ich“-Chor, und er feiert Liturgien. (Sucher 1998)

Es wird viel und regelmäßig gesungen in Schleefs *Sportstück*-Inszenierung. Oft scheint der Gesang (meist chorisches, selten solistisch) als Segmentierungselement zu dienen, an anderer Stelle legt er sich als Folie aus dem Bühnenhintergrund atmosphärisch grundierend unter die Szene. Die musikalischen ‚Einlagen‘ besitzen eine gewisse Eigenständigkeit, werden aber meist relativ kunstlos, unisono (Männer und Frauen im Oktavabstand) und intonationsunsicher vorgetragen. Die gesungenen Passagen stellen ausnahmslos wörtliche oder stilistische Zitate dar: Schubert, Verdi, Mozart, Händel, Folkloristisches, gregorianisch-liturgische Wendungen und die Kaiserhymne erweitern das Repertoire. Will man dieses Material nicht als Pausenfüller verstehen (und bei Schleefs Faible für Pausen wäre das wenig plausibel), müsste man es als intertextuelles bzw. ‚intermusikalisches‘ Geflecht bezeichnen, das in Ergänzung zum hochverzweigten Netz der Verweise der Textvorlage weitere Zitierlust erkennen lässt. Wo Roland Barthes vom „déjà-lu“ spricht, könnte man in diesem Zusammenhang für die Schleefischen Formen der Intermusikalität von einem ‚déjà-ecouté‘ sprechen.

Man muss dabei unterscheiden zwischen direkten Zitaten (z.B. Schuberts *Gib deine Hand* oder Haydns *Volkshymne*) und Stellen, an denen Schleef Jelineksche Texte auf bekannte Melodien singen lässt: gregorianische Wendungen beim „Opfer“ (Jelinek 1999/1998: 35f.) oder *Da bin ich* auf Händels Hallelujah-Chor aus *Der Messias*. Vergleicht man letztere mit den rhythmischen Textbearbeitungen, die Schleef vornimmt, stellen die gesungenen Teile die am wenigsten interessanten Musikalisierungen dar. Der Zuschauer hört sich durch sein konnotatives Wissen um die größtenteils bekannten Musikstücke das Gesungene ‚zurecht‘²⁴⁹ und vergleicht. Die ungenaue Ausführung wirkt daher ungewollt und defizitär, da die Vergleichsmomente im Gedächtnis des Zuschauers sein Urteil lenken. Anders als z.B. in seiner Inszenierung *Wilder Sommer* (Wien 1999), wo ein professionelles Gesangsensemble das Klangbild der gesungenen Partien bestimmte, scheint es Schleef in *Ein Sportstück* nur um das bloße Zitat zu tun gewesen zu sein. Wichtig ist ihm hier vermutlich der Verweis auf bürgerliches Musikgut in Konfrontation mit dem populären Massenphänomen Sport, die atmosphärische Aufladung der Szenen oder auch der schlichte

²⁴⁹ Vgl. dazu John Pierces Begriff der ‚kategorischen Wahrnehmung‘, der dieses Phänomen aus psychoakustischer Sicht beschreibt. (Pierce 21989)

provokative Jokus, wenn z.B. auf dunkler Bühne Mozarts *Im Arsch ist finster* gesungen wird.

Schleef vereindeutigt durch seine Musikalisierung. Wo bei Jelinek viele mögliche Tonfälle mitschwingen, entscheidet er sich meist für einen. Am vieldeutigsten bleiben, musikalisch gesehen, die Monologe, die zwar vorwiegend mit großem Gestus gesprochen werden, aber von vielen individuellen Nuancierungen geprägt sind. Elisabeth Augustins Monolog als „An-di“ z.B. ist, unterstützt von der schwachen Beleuchtung der Szene, ein komplexes kleines Hördrama, in dem sie unzählige Sprachregister zieht. Auch bei Elisabeth Rath fällt die hohe Sprechkultur auf: Trotz des oft deklamatorischen Gestus differenziert sie stets sehr genau in Dynamik und Klangfarbe. Das Sprechtempo hingegen variiert weniger, rhythmische Variation entsteht bei ihr eher durch Pausen, Phrasierung und extreme Artikulation.

Die dritte Äußerungsform, von der ich weiter oben gesprochen habe, betrifft vorwiegend die Chorsequenzen und einige wenige solistische Partien, wie etwa die Auftritte von Julia von Sell im ersten Teil der Inszenierung: Sie sind bestimmt von einer stark musikalisierten, stilisierten Sprache. Die Chorsequenzen im Besonderen verdienen genauere Aufmerksamkeit. Sie sind durchgehend musikalisiert, meist einheitlich unisono, trotzdem lassen sich stets individuelle Sprechweisen heraushören. Es besteht eine Ambivalenz zwischen dem objektivierten, weil vervielfältigten Ausdruck und den subjektiven Abweichungen. Während diese Musikalisierung, also die genaue stilisierende Festlegung von Pausen, Staccati, gedehnten Tönen, Sprachmelodieverlauf und rhythmischen Akzenten etc., eine einheitliche Interpretation (im musikalischen Sinn) vorgibt, bleibt der Höreindruck durch die unvermeidliche und gewünschte Individualität des Ausdrucks vielschichtig. Sebastian Nübling beschreibt in einem anderen Zusammenhang diese Dichotomie als „Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe“ (Nübling 1998b: 63).

Überdies wird die Inszenierung insgesamt entgegen dem ersten Eindruck des ‚Einstimmigen‘ und Monothematischen von Gegensätzlichkeit(en) bestimmt. So prägt z.B. ein Dualismus zwischen Fragmentarität und Geschlossenheit die Inszenierung. Das Baukasten-Prinzip und die Serialität der Makrostruktur stehen einer Reihe von Formelementen gegenüber, die neben *semantischer* Geschlossenheit durch die alles umklammernde Sport-Metapher für *musikalische* Geschlossenheit sorgen. Dies sind vor allem wiederkehrende optische und akustische Signale, die teilweise wie musikalische Motive auftreten. So kehren bestimmte Lichteinstellungen, wie das streifige Licht auf der Hauptbühne, bestimmte Kostüm-elemente und Klänge wieder. Die Trillerpfeife (benutzt von Schleef, Rath, Zeller, Brambach, Morak), dient sowohl als primär segmentierendes Zei-

chen als auch als eine Art Staffelstab durch die Aufführung hindurch und als semantischer Verweis auf Regelhaftigkeit und Machtausübung im Sport.²⁵⁰ Der Eiserne Vorhang fährt klingelnd achtmal während der Aufführung mit einer enervierend scheinenden Dauer von jeweils ca. 40 Sekunden. Bestimmte Instrumentierungen und Klangfarben tauchen wiederholt auf, so z.B. die Charakteristik der überlaut skandierten Phrasen des Chores (unisono, meist repetitiv): *Entsetzen, Entsetzen, Sieben, Acht / Krieg, Krieg, Jubel, Freude, Frohlocken / Hipp, Hipp, Hurra.*

In *Ein Sportstück* gibt es keine logische Fortentwicklung; die szenisch-musikalischen Prinzipien heißen Reihung und Wiederholung. Zentren der Inszenierung sind durch ihre Dauer und Intensität das Wechselspiel zwischen Protagonistin Elisabeth Rath und dem Chor zu Beginn und der lange stark rhythmische *Sieben/Acht-Chor* in der Mitte der Inszenierung. Das Sequentielle, die Fortspinnung als musikalisches Stilprinzip ist nicht nur ein wiederkehrendes Formelement bei Schleef überhaupt, sondern hier zugleich ästhetische Antwort auf das Schreiben von Elfriede Jelinek. Auch in ihren Texten finden sich bevorzugt: Reihung, Assoziation, Klang und Anklang.

3.2.2 Mikroarrangement: Der Sieben/Acht-Chor

*Eine andere Art und Weise, das Theater vom Chor her zu definieren, findet sich bei Einar Schleef. Er verbindet den Sprechchor und die extreme und expressive Ausstellung der schieren Klangdimensionen der Stimmen mit einer intensiven Körperlichkeit, kollektiven Auftritten und der Individualisierung der Protagonisten. (Helene Varopoulou)*²⁵¹

Die chorische Passage aus Einar Schleefs Inszenierung, anhand derer es den Rhythmus der Inszenierung auf mikrostruktureller Ebene zu untersuchen gilt, weist einige Besonderheiten auf. Ich nenne diesen fast dreiviertelstündigen Chor den *Sieben/Acht-Chor*, weil dies die beiden Zählzeiten sind, die immer wieder laut in den rhythmisierten Text hineingerufen werden und dabei formale Geschlossenheit erzeugen sowie die Musikalisierung überhaupt explizieren. Der *Sieben/Acht-Chor*²⁵² steht an zentraler Stelle der Inszenierung, ist die längste zusammenhängende szenische Einheit und wurde in Kritiken gerne pars pro toto für eine Aufführungsbe-

²⁵⁰ Anhand seines Verweischarakters mag das Pfeifen sogar als Leitmotiv angesehen werden (man denke an Papagenos fünftöniges Flötenmotiv aus der *Zauberflöte*), eine kompositorische Verarbeitung oder Entwicklung findet jedoch nicht statt und wäre auch nur begrenzt möglich.

²⁵¹ Varopoulou 1998: 11f.

²⁵² Siehe Notenbeispiel 3: Partitur zum Sieben/Acht-Chor aus „Ein Sportstück“ von Einar Schleef, Anfang und das Videobeispiel 6: Sieben/Acht-Chor auf beiliegender CD-ROM.

schreibung verwendet: Nach Wolfgang Kraliceks bereits zitierter Einschätzung bringen die Choristen „den Text (nach Art des Rap-Sprechgesangs) so rhythmisch zum Klingen, daß Musik daraus wird“ (Kralicek 1998). Gerade das durchgängige Metrum, auf das sich Kralicek bezieht, ist eher untypisch für die Chorpartien in *Ein Sportstück*. Viele andere Chor-Passagen der Inszenierung sind metrisch frei gehalten, zeugen aber von genauso evidenter Musikalisierung – sie werden sogar von einer Chorführerin vom Rang aus dirigiert.

Der *Sieben/Acht-Chor* ist also in seiner Geschlossenheit, seiner metrischen Einförmigkeit und physischen Bewegtheit nicht exemplarisch für die gesamte Inszenierung, lohnt aber aufgrund der besonders expliziten Musikalisierung, der eindrucksvollen Manifestation des rhythmischen Prinzips und der breiten, affizierten Rezeption, die er erfahren hat, eine eingehendere Betrachtung.

Der Ablauf

Die allgemeine Struktur dieses insgesamt fast dreiviertelstündigen Chorauftritts ist mit zwei Ausnahmen fortschreitend. Ein langer Textteil direkt aus dem Anfang der Chorpartie wird später einmal wiederholt, und auch die allerersten Sätze, mit denen der Chor beginnt, werden am Anfang viermal wiederholt sowie ganz am Ende der Sequenz noch einmal als Schleife wieder aufgenommen: allerdings durch doppeltes Tempo an die Grenze zur Unverständlichkeit getrieben. Die kampfssportartigen Bewegungsmuster hingegen, die dem gesamten Text unterlegt sind, sind gleichbleibend repetitiv und für die zirkuläre Wirkung des Geschehens verantwortlich.

Am auffälligsten sind, wie schon erwähnt, die konsequent in ein musikalisches Metrum gebrachte Sprache und die große Geschlossenheit durch eine ganze Reihe von Konstanten: das genannte zweiteilige insgesamt neuntaktige Bewegungsmuster²⁵³, der daraus entstehende Rhythmus von Licht und Schatten, der regelmäßige Ausruf von *Sieben*, *Acht*, das wiederholte *Entsetzen*, *Entsetzen*. Der martialische Gestus der Rhythmisierung bleibt durch die überdeutliche Ausrichtung des Textes an einem metrischen Raster, durch die konsequent syllabische Sprechweise und die durchgehend hohe Sprechspannung auch in den wenigen leisen Teilen weitgehend erhalten. Unterschiedlich ist die Textdichte: Manche Abschnitte sind von sehr kleinen Notenwerten, Triolen und 32tel-Ketten geprägt (Takt 16), andere vorherrschend von Vierteln und einzelnen 16teln, mit besonders schweren Zählzeiten (Takt 63).

²⁵³ Die strenge Metrik des Chores ermöglicht eine solche Taktierung, die Zählzeiten leite ich aus dem Einzähler zu Beginn des Chores ab, den ich als 4/4-Takt interpretiere.

Weiterhin fällt auf, dass die Motive in rhythmischer Hinsicht selten synkopisch sind, man könnte sie aber oft als ‚semantisch synkopisch‘ bezeichnen, da sie vielfach gegen die sinngemäße Textbetonung verstoßen, um die konventionelle Rhythmik aufrecht zu erhalten. So fallen in Takt 61 beispielsweise die kursiv gedruckten Silben in „Was für unsere *Selbststimulierung* nötig *ist*“ auf die Zählzeiten und werden alle betont, was gemessen an einer konventionellen Satzbetonung mindestens im zweiten Taktteil ungewohnt und fremd erscheint (siehe Videobeispiel 6, 4‘12“).

Wenn man Takteinteilungen anhand von Satzstruktur und Betonungen vornimmt, was sich aufgrund der ausgeprägten Etablierung dieser Sinneinheiten anbietet, entstehen viele Taktwechsel (siehe z.B. Takte 42ff.): Es lassen sich keine Perioden erkennen, keine gleichmäßigen, symmetrischen Abschnitte bestimmen. Das ist ungewöhnlich, assoziiert man doch gemeinhin mit dem militär-musikalischen Gestus einfache syntaktische Formen. Nach erstem Sehen hätte ich erwartet, dass sich Schleefs Chor strikt in zwei-, vier- und achttaktigen Einheiten bewegt. Doch nicht einmal Ansätze dazu finden sich: Die Rhythmisierung des Textes fließt syntaktisch völlig unregelmäßig über den zugrunde liegenden Text hinweg. Hinzu kommt, dass die Rhythmisierung der Sprache mit der Rhythmisierung der Bewegungen, des Lichts und der Geräusche einen Konfliktrhythmus bildet: Zwei stets wiederholte Bewegungsmuster mitsamt des resultierenden Spiels von Licht und Schatten, sowie einer spezifischen Geräuschkulisse durch Atem-, Schritt- und Stampfgeräusche bilden ein rhythmisches Ostinato, von dem sich der Sprechchor syntaktisch abhebt. Alle Ausdrucksmittel der Szene sind verknüpft über das Metrum, das sie gemeinsam etablieren, die Strukturierung des Metrums in Takte und längere Sinneinheiten divergiert jedoch völlig.

Die beiden Bewegungsmuster, die die rhythmische Grundstruktur des Chores behaupten, werden zwar regelmäßig wiederholt, sind aber ebenso wie der Sprechchor syntaktisch ungewöhnlich: Muster 1, das mit dem Hochreißen des rechten Knies mit Gegenbewegung der Arme beginnt (Takt 2ff., Videobeispiel 6: 0‘13“ff.), könnte zwar durchgehend sinnvoll als gewöhnlicher 4/4-Takt gelten, die Wiederholung setzt aber erst nach dem fünften Takt ein, was die konventionelle 2/4/8-Symmetrie unmöglich macht. Bewegungsmuster 2 (Takt 8ff., Videobeispiel 6: 1‘18“ff.) hingegen ist durchaus als viertaktig im 4/4-Takt aufzufassen, wobei dann aber der letzte Takt zu einem 2/4-Takt verkürzt ist. Die Analogie zum Rap, von der Wolfgang Kralicek weiter oben gesprochen hat, wird spätestens durch die völlige syntaktische Unregelmäßigkeit der Rhythmisierung von Sprache und Bewegung ad absurdum geführt.

Weitere musikalische Charakteristika betreffen die Dynamik, die Instrumentierung und die Sprachmelodie. Die *Lautstärke* ist hauptsächlich

laut bis sehr laut, wenige leise Stellen bilden die Ausnahme, Lautstärkewechsel sind fast immer abrupt. Die *Instrumentierung* ist geprägt von vielen schnellen Wechseln zwischen unterschiedlichen Gruppen einerseits und der Verwendung extremer Klangfarben innerhalb der Gruppierungen andererseits. So lassen sich folgende ‚Stimmen‘ unterscheiden: ‚Tutti‘, ‚alle Männer‘, ‚alle Frauen‘, ‚Männer singend‘, ‚Frauen piepsig‘, ‚kleine Männergruppen‘ (eine im Bühnenvordergrund, eine im Bühnenhintergrund), ‚ein Mann solo‘, ‚zwei Männer‘, ‚wenige Frauen‘; viele davon allein in der *Sieben/Acht*-Passage. Die Vielzahl von Instrumentierungswechseln scheint mir primär klangliche Gründe zu haben und nicht auf der Zuordnung bestimmter Texte zu einem Geschlecht zu beruhen. Ich vermute das, weil Schleef im Wiederholungsteil des *Sieben/Acht-Chores* Männer- und Frauengruppen dem Text genau umgekehrt zuordnet. Dadurch erscheint der Text zwar auch semantisch in einem anderen Licht, vor allem aber ‚klingt‘ er anders, und die Vertauschung überrascht musikalisch und ermöglicht ein erneutes, frisches Zuhören.

Im Gegensatz zur klanglich verhältnismäßig differenzierten Ausgestaltung ist der Chor melodisch nichtssagend. Die *Sprachmelodie* ist, besonders im Gegensatz zu manchen Monologen der Inszenierung, aber auch zu den freieren Chorpässagen im ersten Teil monoton und bewegungsarm.²⁵⁴ Nur zur Akzentuierung der Zählzeiten heben sich die Stimmen individuell an. Einzige Ausnahme bildet eine kurze Passage der Männer, in der sie auf Töne sprechen und dabei den typischen Gestus militärischen Sprechgesangs zitieren. Während es also anhand der Rednersequenz in Marthalers *Stunde Null* musikalisch ergiebig erschien, der ausgefeilten Sprachmelodik Bedeutung beizumessen, treten für Schleefs Sprechchor andere Parameter in den Vordergrund. Das unterstreicht noch einmal die Notwendigkeit einer individuellen Gewichtung der musikalischen Analyse, die sich den Anforderungen des gegebenen Beispiels stellt. Ein allgemeingültiges Modell musikalischer Analyse kann daher nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein.

Der Anfang

Die Konsequenz, mit der Schleef oft sämtliche theatrale Vorgänge dem Sprechen unterordnet, zeigt, wie zentral *Sprache* für seine *Sportstück*-Inszenierung ist. Gleichzeitig möchte ich – in vielleicht nur scheinbarem Widerspruch dazu – auf der Bedeutung des *Musikalischen* für seine Inszenierung bestehen. Es liegt also nahe, eine detaillierte Untersuchung mit besonderer Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Text und Musik vor-

²⁵⁴ In der Notation ist das versinnbildlicht durch die Schreibweise der Sprechrhythmen auf jeweils einem Ton (Männer und Frauen im Oktavabstand).

zunehmen. Clemens Kühn unterscheidet viele mögliche Arten dieses Verhältnisses: Der Text werde in einem Fall zum bloßen Klang, in einem anderen werde er durch die Vertonung entlarvt und korrigiert, oft ‚spreche‘ die Musik, wo dem Text die Worte fehlten, dann wieder diene die Musik dem Text, steigere seinen Affekt oder bebildere ihn atmosphärisch (siehe Kühn, C. 1993: 194-202).

Auch im scheinbar sehr gleichförmigen *Sieben/Acht-Chor* finden sich Beispiele für ganz unterschiedliche Musikalisierungen des Textes, regelrecht Formen der Textvertonung, wie sie Kühn beschreibt. Gleich zu Beginn setzt Schleef Sprache und Rhythmus analog. Er lässt den Chor das rhythmische Prinzip des schweren Metrums deutlich etablieren, nutzt dabei aber durchaus den natürlichen Sprechrhythmus der Sätze (Takte 1-6, Videobeispiel 0‘12“ff.). Die Musikalisierung greift hier den aggressiven Tonfall auf, verdeutlicht, verstärkt. An anderen Stellen, wie z.B. in dem Satz *Na, macht nichts, dafür haben sie einen Schiedsrichter* (Takt 53ff. mit Auftakt, 3‘50“) herrschen deutlich asemantische Betonungen vor, wird der Textfluss unorganisch retardiert. Der Text wirkt hier zerhackt, bei *Na* und *sie* stellen sich durch die langen Notenwerte, bei *(Schieds)richter* durch die Position am Taktschwerpunkt die ungewohnten Betonungen ein. Zusätzlich zu meinen Ausführungen zur Textfassung (siehe oben) sind dies Belege für eine Musikalisierung, die mit dem Text in Konflikt tritt. Schleef macht sich, wie noch an vielen Beispielen zu zeigen wäre, teils den Text für den Gestus und die Motivik seines gewählten Rhythmus‘ gefügig, indem er verknappt, verdichtet; teilweise legt er den Text auch ungeachtet seiner Gestalt auf das rhythmische Raster und erzeugt dabei die genannten asemantischen Betonungen. Damit verfolgt Schleef durchaus klare Absichten:

Ein Text besteht aus rhythmischen Phasen. Es kann gar nicht nur die Information sein. Dieses Konsumieren des Textes als Information blockiere ich auf der Bühne durch die Rhythmisierung und Sprachaufteilung des Textes an mehrere Darsteller. Dadurch entzieht er sich der allzu schnellen Verfügbarkeit. (Schleef 1994: 5)

Schleefs Musikalisierungen sind jedoch über einen solchen Entzug an Verfügbarkeit hinaus bemerkenswert. Der notierte Anfang des *Sieben/Acht-Chores* mag dies belegen: Mit den ersten sieben Takten, die mit Ausnahme des ersten Takts viermal wiederholt werden, baut Schleef eine Erwartungshaltung auf, die er – musikalisch betrachtet – in fast jeder Hinsicht ‚enttäuscht‘. Nach der massiven Behauptung eines rhythmischen Prinzips folgt schlagartig eine ganze Reihe von Veränderungen: Die Besetzung und damit der Klang und die Lautstärke verändern sich, weil zunächst nur die Frauen weiter sprechen. Der Rhythmus verdichtet sich, indem aus den gleichförmigen Sechzehntelketten komplexere, häufig ternäre Figuren werden, die gleichzeitig von mehr Zäsuren durchsetzt sind. Aufgrund der

hohen rhythmischen Dichte verringert sich das Tempo von 74 M.M. auf ca. 60 M.M.²⁵⁵ Auch die Bewegungsfolge der Choristen verändert sich: Nachdem Muster 1 viermal wiederholt wurde, folgt nun zunächst Muster 2 und erst danach befinden sich 1 und 2 im ständigen Wechsel. Durch die Veränderung der Positionen der Choristen werden auch die Lichtverhältnisse in dem streifig erleuchteten Bühnenraum umgekehrt: Waren die Spieler zu Anfang vorwiegend im Schatten, bewegen sie sich nun meist im Licht. Das Verhältnis von Licht und Schatten kehrt sich für Muster 1 sozusagen foto-negativisch exakt um. Selbst die rhythmische Position des Ausrufs *Sieben*, *Acht* verändert sich nach den ersten sieben Takten: Sie wird einmal verkürzt (Takt 10, nur *Acht*) und hat ab Takt 15 ihren festen Platz in der kleinen Zäsur zwischen Muster 1 und 2, unabhängig vom eigentlichen Text.

Der Anfang trägt also. Weder die Wiederholungsstruktur, noch die Lichtverhältnisse, noch die Motivik, noch die Besetzung, noch das Bewegungsmuster bleiben gleich. Nach der anfänglichen Redundanz bestimmen Wechsel zwischen verschiedenen Gruppen (Frauen, wenige Männer, Männer), zwischen schnellen Einwüfen (Takt 9ff.) und längeren Passagen (T. 20ff.) und zwischen rhythmischer Verdichtung (T. 16ff.) und Zerdehnung (T. 19ff.) das Geschehen. Schleef eröffnet nach dem einförmigen Anfang ein sehr dialogisches Spiel der Kontraste und Gegensätze.

Betrachtet man den weiteren Verlauf der Partitur, kann man feststellen, dass Schleef verschiedene musikalische Mittel vor allem dazu benutzt, bestimmte Textstellen hervorzuheben und/oder Momente von besonderer Intensität zu erzeugen.²⁵⁶ Eine musikalische Analyse des *Sieben/Acht-Chores* muss hier immer wieder Antwort auf die Frage geben, warum bestimmte Stellen so und nicht anders vertont bzw. rhythmisiert sind. Bestimmte Musikalisierungen von Textpassagen fallen dabei durch a) rhythmischen Kontrast, b) Besetzung, c) besondere rhythmische Eingängigkeit bzw. Floskelhaftigkeit, d) ungewöhnliche Zäsuren oder e) asemantische Betonung besonders auf.

In Takt 19 (Videobeispiel 2'00“) findet beispielsweise eine Kombination von rhythmischem Kontrast (a) und wechselnder Besetzung (b) statt, die einzelne Satzglieder deutlich exponiert. Nach kleinen Notenwerten in der ersten Takthälfte und in den Takten davor setzen sich die beiden schweren

²⁵⁵ Schleefs Chor ist eines der wenigen Beispiele, die Metronomangaben möglich machen. M.M. ist die Abkürzung für ‚Metronom Mälzel‘, nach dem Erfinder J.N. Mälzel (1772-1838), und misst das Tempo in Schlägen pro Minute.

²⁵⁶ Auch der Blick auf die Gesamtpartitur des Stücks (auf beiliegender CD-ROM) lässt viele Momente erkennen, in denen die musikalische Eigenständigkeit bestimmter Bühnenvorgänge besonders betont und intensive Wahrnehmung provoziert wird. Die fünfminütige Generalpause oder die langen Fahrten des Eisernen Vorhangs, die durchdringenden Schreie der Elektra oder das singende Paar nach 35 Minuten skandierendem Chor sind solche Momente.

Viertelnoten auf die Alliteration *Zum Zorn* nicht nur in rhythmischer Hinsicht ab, sondern kontrastieren noch zusätzlich durch die Hinzunahme der Frauenstimmen nur für die beiden Worte.

Andere Rhythmisierungen bieten sich besonders umstandslos an und sind überdurchschnittlich eingängig, indem sie auf den Gestus vertrauter rhythmischer Floskeln (c) etwa von Fußballchören zurückgreifen. Der stupide gleichförmige Rhythmus, mit dem in Takt 20 (2'04'') der Satz *Weil wir gemeinsam stärker sind, stolpern wir in die Nachrichten* skandiert wird, unterstreicht hier noch einmal die Uniformität der Gruppe, die hüpfenden 32tel-Figuren passen sich außerdem ganz dem natürlichen Sprechrhythmus an und machen gleichzeitig das ‚Stolpern‘ musikalisch vernehmbar. Die Suggestivität der musikalischen Motive konterkariert dabei die durchaus anfechtbare Logik der Satzaussage.

Andere rhythmische Auffälligkeiten scheinen mir weniger semantisierbar. So fällt in Takt 69f. (4'37'') die im sonstigen Kontext des Sprechchores ungewöhnlich lange Pause (d) von mehr als zwei ganzen Schlägen als vermeintlich bedeutungsvolle Zäsur auf. Der Textabschnitt, den sie unterbricht, widersetzt sich mit seinen fremden und sperrigen Metaphern jedoch ohnehin schon einem direkten Verständnis. Der musikalische Einschnitt an dieser Stelle ergibt vielleicht keinen außermusikalischen Sinn, steigert aber immerhin die Aufmerksamkeit für den weiteren Verlauf des Chores, indem er den fortwährenden Fluss der Rede als nicht selbstverständlich preisgibt.

Auch die vielen Betonungen, die dem konventionellen Sprachempfinden zuwiderlaufen (e), stellen m. E. eine Art von Rückversicherung der Wahrnehmung der Zuschauer dar. Sie finden sich häufig im *Sieben/Acht-Chor*, so z.B. im Abschnitt *Selber Fernsehen werden. Nichts hindert uns* (Takt 17f., 1'53''). Wo man normalerweise wohl *nichts* und *hindert* betonen würde, fällt hingegen *uns* auf die betonte Zählzeit²⁵⁷, *hindert* ist zusätzlich durch besonders kleine Notenwerte entkräftet. Diese und viele andere sperrige Stellen machen das Textverständnis schwierig, distanzieren den Zuschauer vom Sog des rhythmisch sprechenden Chores und ziehen möglicherweise die Selbstverständlichkeit der getroffenen Aussagen in Zweifel.

Die Art der Rhythmisierung fokussiert immer wieder wichtige Eigenschaften des Chores in seinen Selbstaussagen und stellt darüber hinaus deren Ambivalenz heraus. Wenn z.B. von der Potenz des Chores, von der Allmacht der Gruppe die Rede ist, versäumt es Schleef nicht, das Wort *Gruppe* mehrmals im Text durch ein Tutti hervorzuheben (Takte 44, 47, 53), zuvor jedoch wird auch einmal das Wort *Grube* genauso tutti gerufen (Takt 36) und die Gruppe so der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Satz, *Du*

²⁵⁷ In der spezifischen Rhythmisierung des Chores werden alle Zählzeiten, auch die konventionell schwachen ‚2‘ und ‚4‘ betont, unbetont sind die Zwischenzeiten.

vergißt immer wieder, daß wir als Gruppe handeln (Takt 74ff.), wird außerdem nur von zweien der 48 Darsteller gesprochen und hebt sich so im komischen Kontrast zwischen der Aussage und ihrer Musikalisierung wie ein ängstliches ‚Pfeifen im Walde‘ hervor.

Schleefs rhythmischer Zugriff auf Jelineks Sprache ist gewiss radikal, setzt sich sicher auch vielfach über die rhythmischen Implikationen des Textes hinweg und ist doch nicht beliebig zu nennen. Ich habe einige wenige Beispiele herausgegriffen, in denen die bewusste musikalische Gestaltung Komplexität erzeugt: Hier deutet Schleef durch die Rhythmisierung, verunklart gleichzeitig, verdoppelt oder verzerrt. Schleefs langjährige Assistentin Miriam Dreyse Passos de Carvalho beschreibt diese Ambivalenz bei der Musikalisierung von Sprache in Schleefs Chören treffend als „permanente Spannung zwischen sinnlich-unmittelbarer Affektion durch Rhythmus und (Sprech-)Gesang und Distanzierung durch die Verfremdung des habitualisierten Sprachgebrauchs“ (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 126). Natürlich ist die Rhythmisierung auch vielfach von Eigendynamik geprägt, verlangt nicht jede Akzentuierung nach Bedeutungszuschreibung. Der Chor insgesamt ist musikalisch auf Wirkung hin angelegt, die er, dazu genügt ein Blick in die Rezensionen, auch erzielt; eine Wirkung jedoch, die nicht irgendwie, sondern bewusst und klug kalkuliert entsteht.²⁵⁸

Ich habe versucht zu zeigen, dass der *Sieben/Acht-Chor* in seiner durch den Rhythmus implizierten formalen Anlage insgesamt und in grundlegenden Gestaltungsprinzipien im Einzelnen der Jelinekschen Sprache eine eigenständige musikalische Ästhetik gegenüberstellt, die aufgrund ihrer Radikalität leicht als primitiv unterschätzt wird. Der Vorwurf einer faschistoiden Ästhetik, der Schleef verschiedentlich gemacht wurde²⁵⁹, ist m.

²⁵⁸ Siehe hierzu auch die Kritik an Fischer-Lichtes Theorie eines energetischen Feldes in meinem Fazit (III.3.4).

²⁵⁹ In der Schleef-Rezeption stößt man nach kürzester Zeit auf den Vorwurf, sein Theater sei faschistoid, an anderer Stelle liest man Distanzierungen von diesem Vorwurf. Es ist unerheblich, wer dieses Diktum aufgebracht hat, es findet sich bei Kritikern und Theaterkollegen. Vor allem aber hält sich dieser interpretatorische Kurzschluss bis in die jüngste Vergangenheit, wie obiges Bekenntnis von Franz Xaver Kroetz und folgende Kritik der *Sportstück*-Inszenierung von Armgard Seegers belegen: „Am Ende gab’s frenetischen Applaus. War es Schleefs Monomanie, der die Zuschauer applaudierten, oder die Erleichterung, dieses wortgewaltige Stahlgewitter einigermaßen überstanden zu haben? Oder war man einfach einer ästhetischen Faszination erlegen? Denn schön waren viele Bilder allemal gewesen, genauso schön wie in Leni Riefenstahls Film ‚Triumph des Willens‘“ (Seegers 1998).

Hans-Thies Lehmann formuliert das Missverständnis und die Undifferenziertheit, die solchen Urteilen zugrunde liegen, präzise: „Wenn die ‚linke‘ Kritik an Schleef den aufklärerischen Impuls vermißt, so fällt sie der Verwechslung des ästhetischen und des politischen Diskurses zum Opfer. Es kann gerade die Demontage der ‚guten‘ Ideen sein, der Mut, sich unheimlichen und gefährlichen Verhaltensformen und Wünschen zu nähern, was zum authentischen künstlerischen Kampf gegen bedrohliche soziale Tenden-

E. schon angesichts der Komplexität und Widersprüchlichkeit des musikalischen Verfahrens nicht haltbar. Faschistoide Ästhetik kann diese Eigenschaften nicht für sich beanspruchen.

Entgegen aller Kritik, die pauschal von „endloser Wiederholung“²⁶⁰ (Stadelmaier 1998a) oder von „chorische[m] Geschrei und Gefuchtel“ (Iden 1998) spricht, lässt sich ein hohes Maß an Differenziertheit gerade in der Musikalisierung bei Schleef feststellen, beschreiben und analysieren. Am Beispiel des *Sieben/Acht-Chores* sei noch einmal festgemacht: Was bei oberflächlichem Sehen und Hören wie ein Fußballchor anmutet, entpuppt sich als vielschichtiges rhythmisch-klangliches Gebilde. Es besteht u.a. in einem Spannungsverhältnis verschiedener Lautstärken, Klangfarben, Tempi und einer Vielfalt rhythmischer Figuren, die zwischen binären und ternären motivischen Formeln oszilliert. Die komplexen Wechselwirkungen von Text und Musik eröffnen trotz der oft eindeutigen und extremen musikalischen Festlegungen, die Schleef vornimmt, einen großen Interpretationsraum.

Die Chorpartien, die wohl die originärsten und eindrucksvollsten Teile der Inszenierung darstellen, leben vom Kräftespiel zwischen Uniformität und Gleichklang einerseits und Individualität und Eigenklang andererseits. Es nimmt nicht wunder, dass die Einstudierung dieser Chorpartien wochenlang harte Arbeit bedeutet, denn sie unterscheidet sich in Aufwand und Resultat deutlich von dem, was ihr häufig in wenigen feuilletonistischen Sätzen zugestanden wird.

Bevor sich einige grundsätzliche Fragen über Schleefs musikalischen Formenkanon anschließen, die auch die bisherigen Ergebnisse noch einmal perspektivieren sollen, werde ich anhand von Schleefs letzter Inszenierung *Verratenes Volk* (Berlin 2000) noch einmal pointiert auf seine Musikalisierung von Sprache eingehen. Stand bisher die besonders auffällige chorische Rhythmisierung der Texte Elfriede Jelineks im Zentrum, lässt sich das Spektrum durch *Verratenes Volk* erweitern: Schleefs musikalische Handschrift kann hier anhand anderer Texte und Textsorten und in drei unterschiedlichen musikalischen ‚Besetzungen‘ betrachtet werden.

zen von ‚rechts‘ in der Realität taugt. Doch in Deutschland gibt es die (begreifliche) Neigung, gereizt auf jede Annäherung an die historisch und psychologisch als hochbrisant erkannten psychischen Kräfte zu reagieren. Um so leichter verfällt hier ein grandioser Versuch, den archaischen Grundbestand des Theaters artistisch neu zu besetzen, einem ebenso ungerechten wie blinden Verdikt“ (Lehmann 1990: 94f.).

²⁶⁰ Irrtümlicherweise wird im Zusammenhang mit dem Text des *Sieben/Acht-Chores* von „stets denselben Sätzen“ (Fischer-Lichte in: dies./Kolesch/Weiler 1999: 10), von „immer gleichem Text“ (Kolesch 1999a: 58), von „Sätzen in endloser Wiederholung“ (Stadelmaier 1998a) gesprochen. Dem Chor liegen aber fast 30 Druckseiten Text zugrunde, von denen nur ca. vier *einmal* wiederholt werden.

3.3 Verratenes Volk: ‚Mitteilung‘ durch Sprachkomposition

Ich bin einer der wenigen Regisseure, die mit Sprache etwas anfangen können, bei den anderen quatschen die eben so durcheinander, wie sie wollen [...]. Ich fang eben an, an diesem Ding zu arbeiten, das erzeugt aber dann auch diese Missliebigkeit, ja, plötzlich ist man gezwungen, diesen Texten zuzuhören, und es gibt kein Beiseitesprechen oder so, auch kein so'n Dialog, auch kein Text Ablabern, sondern jedes Wort kriegt irgendwie Gewicht, und daran ermüdet man darunter auch, also dass das immer so gehämmert kommt. Ich finde halt, die Autoren haben den Text geschrieben um ihn mitzuteilen; wenn man ihn nicht mitteilen möchte, nimmt man eben einen Bleistift und streicht das. (Schleef in: Kottusch 1993)

Wer über Schleef schreibt, über ihn nachdenkt, kommt nicht umhin, sich mit seiner Person auseinanderzusetzen. Er ist wichtigster Autor der Programmatik und Poetik seiner Inszenierungen, erster Anlass zur Reibung in der Probenarbeit, größter Stein des Anstoßes in der Kritik. Neben der Suggestivität seiner Theaterbilder ist es – wie anhand von *Ein Sportstück* bereits zu sehen war – besonders Schleefs künstlerisches und biografisches Verhältnis zur Sprache, das in Ästhetik und Rezeption seiner Theaterarbeiten im Zentrum steht.²⁶¹ Die Vermittler der Sprache, die Protagonisten und Chöre stehen meist auch im wörtlichen Sinne im Zentrum, nämlich an der Rampe der Bühne und richten ihren Text direkt ans Publikum. Um die Sprachbehandlung Schleefs rankt sich eine schier endlose Reihe fest gefügter Bewertungen, flankiert von Selbstaussagen Schleefs wie der oben zitierten. Was bei Schleef „Mitteilen“ (ebd.) heißt und in Kritiken unter „schreiende Anklage“ (Koberg 2000), „disziplinierte Raserei, ein Bekenntnis als ein einziger Ausbruch“ (Iden 2000), ein Auftritt „in meist brüllendem Tonfall“ (Villiger Heilig 2000) geführt wird, scheint mir *jeweils* eine Verkürzung zu sein, die mindestens auf die Frage, warum Schleefs Theater so polarisiert und affiziert, Antworten schuldig bleibt.

Eine eingehendere Betrachtung weniger kurzer Ausschnitte der Inszenierung *Verratenes Volk*²⁶² mag exemplarisch Aufschluss über das Wesen Schleefscher (Selbst-)Inszenierung geben. Dabei wird die anhand von *Ein*

²⁶¹ In einzelnen Beiträgen erfährt auch der Bühnenbildner Schleef explizit Würdigung, so z.B. bei Wolfgang Storch: „Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterräume Einar Schleefs“, in: Pfüller, Volker/Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hg.): *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin 1998, S. 98-100.

²⁶² Einar Schleef 2000: *Verratenes Volk* nach Texten von John Milton, Friedrich Nietzsche, Edwin Erich Schwinger und Alfred Döblin, Deutsches Theater Berlin. Bühne und Kostüm: Einar Schleef, Musikalische Leitung und Einstudierung: Marcus Crome, Licht: Hilmar Koppe, Dramaturgie: Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit: Jutta Hoffmann (Rosa Luxemburg), Nina Hoss (Tanja), Margit Bendokat (Marja Spiridonowa), Inge Keller (Eva), Einar Schleef (Nietzsche) u.a. Premiere: 29. Mai 2000.

Sportstück zeigte rhythmische Ausdruckspalette Schleefs noch erweitert: Solistisches Sprechen und chorisches Sprechen werden einander gegenübergestellt, metrisch freie Rhythmisierungen unter Hinzunahme ihrer Sprachmelodik untersucht. Akzentuierung und Klangfarbe werden auf motivischer Ebene als bedeutungsgenerierende Faktoren hinzugezogen. Während also die Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Instrumentierung im *Sportstück* auf die Textverteilung auf unterschiedliche Sprechergruppen konzentriert war, soll anhand von *Verratenes Volk* auch die individuelle Modifizierung der Klangfarbe im solistischen Sprechen betrachtet werden. Die unterschiedlichen Musikalisierungen von Sprache vergleiche ich anhand von drei kurzen Ausschnitten von Schleef (Nietzsche), Jutta Hoffmann (Rosa Luxemburg) und dem Chor (Chor der Arbeiter), wobei Schleefs auch in der Rezeption herausgehobene Auseinandersetzung mit Nietzsches *Ecce homo* einen Schwerpunkt darstellen wird.²⁶³ Die weitgehende Beschränkung auf eine Ebene der Inszenierung, die der Sprache, ist eine pragmatische Entscheidung, die sich aus ihrer Dominanz in Schleefs Inszenierung begründet. Die gewählten Beispiele sind jeweils fast völlig statisch; in allen drei Fällen sprechen die Darsteller frontal an der Rampe stehend ins Publikum, ohne Lichtwechsel, ohne Veränderung des Bühnenbildes.²⁶⁴

3.3.1 *Schleef/Nietzsche: Musikalisierung als Maskenspiel*

Einige kurze Erläuterungen zur gewählten Form der Notation im Notenbeispiel 4 (auf beiliegender CD-ROM) scheinen mir angebracht: Die Unterteilung der ‚Stimme‘ durch bewusst verkürzte Taktstriche ist keine metrische Taktierung, sondern erfüllt nur chronologische Funktion. Ein Abschnitt entspricht dabei einer Sekunde, eine Viertelnote einer Viertelsekunde, da ein gedachter 4/4tel Takt zugrunde gelegt ist.

Die *melodische* Fixierung ist zwangsläufig ungenau, weil „bei der Sprechstimme jeder Vokal mit Hilfe einer unterschiedlichen Frequenz

²⁶³ Schleefs Monolog aus Nietzsches *Ecce homo* wird nicht nur von vielen Kritikern besonders hervorgehoben: „Schleef gelingt das Unglaubliche [...] Eine demagogische Meisterleistung“ (Wille 2000b: 14). „Es ist nicht zu hochgegriffen, dieses Solo Schleefs als Nietzsche einen Auftritt zu nennen, wie es ihn auf einer Theaterbühne wahrscheinlich noch nie gegeben hat“ (Iden 2000). Auch Schleef selbst wusste um den Stellenwert des Auftritts, den er in Wien (März 2000) und in Hamburg (Oktober 2000) als Sologastspiel gab.

²⁶⁴ Der Monolog Jutta Hoffmanns vor der sich drehenden Bühne mit einem sehr reduziert tanzenden Paar darauf bildet hier eine, wenn auch geringe, Ausnahme. Die Tatsache, dass Einar Schleef seinen Nietzsche-Monolog als Sologastspiel im Hamburger Thalia Theater vor dem Bühnenbild von Jürgen Kruses in den Proben befindlichen *Hamlet* hielt, scheint mir ebenfalls eine Vernachlässigung der visuellen Aspekte für meine Fragestellung zu rechtfertigen.

hervorgebracht wird, womit das Sprechen seinen typisch ‚instabilen‘ Verlauf erhält“ (Göttert 1998: 169). Die angegebene Tonhöhe dient also nur zur relativen Orientierung. Sie ermöglicht es aber durchaus, den Ambitus insgesamt, sowie einzelne Abweichungen nach oben oder unten gegenüber der relativ gleich bleibenden Mittellage zu beurteilen. Ich bezweifle daher Ulrich Kühns Einschätzung, dass

den verschiedentlichen Bemühungen, dramatischen Text für die sprecherische Einrichtung „auf Noten zu setzen“, die sich seit dem 18. Jahrhundert nachweisen lassen, damit ein Problem vorgeschaltet [war], das sich auch durch etliche Versuche, eine spezifische Notation für die gesprochene Sprache zu entwickeln, nicht lösen ließ (Kühn, U. 1999: 185f.).

Diese Beobachtung mag in Bezug auf Verschriftlichungen, die zur Wiederaufführung gedacht sind, richtig sein. Für analytische Zwecke hingegen halte ich eine musikalische Notation auch von Sprachmelodie für sinnvoll.

Die *rhythmische* Fixierung bei den folgenden Beispielen erfolgt durch genaues Anlegen einer MIDI-Notationsspur an die Audiospur des Textes, wie es die Musik-Software Logic Audio (Emagic) ermöglicht. Logic macht dabei nur die genaue Entsprechung von Midi- und Audioimpuls möglich; die schriftliche Fixierung der Artikulation, des Tempos, der Taktierung etc. ist bereits ein interpretierender Vorgang, den man selbst vornehmen muss.

Gerade bei solistischer Musikalisierung, mit der wir es im Fall von Schleef und Hoffmann zu tun haben, mag eine detaillierte Analyse fragwürdig erscheinen, da anders als beim Chor eine musikalische Festlegung weniger notwendig und evident ist. Tatsächlich bestehen, wie sich im Vergleich zwischen zwei Versionen des Schleef-Monologs (4. Juli 2000 in Berlin, 10. Oktober 2000 in Hamburg) ergab, deutliche Unterschiede in der musikalischen Interpretation. Schleef variiert seinen Monolog zwar nicht insgesamt, im Detail hinterlässt jedoch der Interaktionszusammenhang des Theaters erkennbare Spuren. Mit der Analyse dynamischer oder rhythmischer Feinheiten soll aber auch kein starres interpretatorisches Schema in Anschlag gebracht werden, sondern der einmaligen Aufführung als spezifischer ästhetischer Praxis beispielhaft Relevanz zugesprochen werden. Die Kenntnisnahme abweichender Darstellungen macht deutlich, dass keine musikalische Aufführungsanalyse absoluten Gültigkeitsanspruch erheben sollte, diskreditiert m. E. aber nicht das Unternehmen als solches.

Schleef beginnt seinen Monolog – und ich beschränke mich bewusst auf den Anfang – in zügigem Tempo, klarem und lautem Ton. (Notenbeispiel 4/Tonbeispiel 11: *Schleef*²⁶⁵) Die erste Auffälligkeit schon beim Hören, noch deutlicher aber in der Visualisierung durch die Notation, ist das

²⁶⁵ Eine Aufzeichnung der Vorstellung vom 10. Oktober 2000 im Thalia Theater Hamburg ist bei Theater der Zeit erhältlich unter www.theaterderzeit.de.

sprachmelodisch und dynamisch deutlich herausgehobene *muß* (bei Sekunde 6“), das sich gegen die übliche Betonungserwartung stellt. Von dort an, also gleich nach Beginn des Monologs, begegnen uns immer häufiger sperrige Pausen, Verzögerungen und Betonungen, die gegen den konventionellen Satzrhythmus verstoßen. Den unverkennbaren Höhepunkt des Abschnitts stellt der fragende Halbsatz *wer ich bin* dar (in 12“ ff.), der übrigens auch bei Nietzsche bereits kursiv hervorgehoben ist.

Gleich zu Beginn seines Sprechens also geht Schleef in medias res: Die großen Themen von Nietzsches Werk und Schleefs Beitrag sind Zwang (*muß*) und Identität (*wer ich bin*). Die gleichermaßen große Bedeutung beider Begriffe für Nietzsche und Schleef ist offensichtlich, als dass berechnete methodische Bedenken gegenüber biografisierenden Deutungen sie negieren könnten. Nietzsches *und* Schleefs Schaffen entsteht vornehmlich im biografischen Selbstbezug, in der ästhetischen Auseinandersetzung mit der eigenen Identität als einem Selbst- und Fremdkonstrukt. In der Abgrenzung ist sie dabei aber nie selbstgenügsam, sondern gleichzeitig Spiegel ihrer Zeit.²⁶⁶ Diese Identität ist verschiedensten Zwängen unterworfen; darunter die stets außergewöhnlich kontroverse Rezeption des Schaffens und die Notwendigkeit, dieses Schaffen den behindernden Bedingungen eines kranken Körpers abringen zu müssen.

Die mitunter als manisch (d.h. zwanghaft) beschriebene Aktivität, die Energie in der Auseinandersetzung beider, insbesondere aber Einar Schleefs, mit sich und seiner Umwelt, lässt sich an weiteren Besonderheiten seiner Musikalisation festmachen. Präpositionen und Verben erfahren in Schleefs Vortrag musikalisch ungeheuren Nachdruck, sie werden dynamisch forciert (Akzent auf *darin*, in 29“f.), rhythmisch abgesetzt (*zwischen*, in 24“) und sind häufig Spitzentöne in der Kontur der Sprachmelodie (*an*, in 4“). Schleefs Nietzsche betrachtet seinen Bezug zur Welt als einen dynamischen (von Bewegung bestimmten), der sich in Tätigkeit (Verb) und räumlicher, zeitlicher, kausaler Bezugsetzung (Präposition²⁶⁷) des tätigen Selbst mit seiner Umwelt erfährt und begründet.

²⁶⁶ Nicht umsonst gilt Einar Schleef als Schriftsteller als sensibler Chronist der DDR. Siehe dazu: Michaelis, Rolf: „Laudatio auf Einar Schleef“, in: Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung (Hg.): *Verleihung des Bremer Literaturpreises 1998 an Einar Schleef und Brigitte Oleschinski*. Bremen: 12-15.

²⁶⁷ Die herausgehobene Bedeutung, die Schleef der Präposition beimisst, findet indirekt sprachwissenschaftliche Fürsprache in Gerd Schanks Dissertation *Dionysos gegen den Gekreuzigten. Eine philologische und philosophische Studie zu Nietzsches „Ecce homo“*, Bern u.a. 1993, in deren ersten Teil Schank eine eingehende Untersuchung der Präposition ‚gegen‘ und ihrer Bedeutung für den *Ecce homo* vornimmt.

Die Extreme von Nietzsches stets in Superlativen beschriebenem Weltbezug²⁶⁸ macht sich Schleef zur Spielanweisung seiner gedachten Partitur: Sie könnte ‚con moto, molto espressivo‘ (etwa: bewegt, mit großem Ausdruck) überschrieben sein. Schleefs Dynamik, jetzt in musikalischem Sinne gemeint, weist, wie sich vor allem an späteren Passagen des Monologs zeigen ließe, eine erstaunliche Bandbreite, scharfe Kontraste und genaue Abstufungen auf. Am Höhepunkt des Monologs setzt er z.B. ungehemmtes Brüllen bis zum Überschlag der Stimme abrupt gegen zarte bzw. sachlich ironische Passagen ab, die sich in Dynamik, Rhythmus und Klangfarbe jeweils deutlich unterscheiden. Allein die dynamische Skala reicht dabei sicherlich – musikalisch angemessen notiert – von drei- oder vierfachem Forte bis zu ebensolchem Piano.

Es kann also nicht einfach die Rede davon sein, Schleefs Theater sei vor allem laut (Lehmann 1990: 89), er selbst nur „eine wortspeiende Rampenbatterie“ (Wille 2000b: 14). Es ist ungenau und polemisch zu behaupten, sein Auftreten als Nietzsche sei „im rhetorischen Gestus der Verkündigung (oder der Marktschreierei)“ (Löffler, S. 2000) vor allem eines: „Selbstüberhebung“ (ebd.). Wenn es heißt, „Schleef haut uns eine Dreiviertelstunde lang Weisheiten aus ‚Ecce homo‘ um die Ohren. [...] Schleef tobt und wütet [...]“ (Schaper 2000), dann beschreibt dies weniger den vermeintlich aggressiven Grundgestus des Monologs, sondern lässt eher Rückschlüsse auf den aggressiven Grundgestus der Kritik zu.

Nachdem zunächst Fragen der Dynamik und der Akzentuierung im Vordergrund standen, gilt es nun, auf Besonderheiten der Rhythmisierung und Instrumentierung hinzuweisen. Einige Vorbemerkungen zum musikalischen Begriff der Artikulation mögen dabei hilfreich sein. Artikulation ist in musikalischer Hinsicht der spieltechnische und individuell gestalterische Ausgangspunkt für den Ausdruck des musikalischen Vortrags. Ihr zur Seite gestellt sind Akzentuierung und Phrasierung als wichtigste interpretatorische Mittel. Artikulation äußert sich sowohl im Zusammenspiel von Rhythmus und Dynamik, wo sie mit Begriffen wie staccato (kurz, scharf), portato (getragen), tenuto (abgesetzt gehalten, aber nicht staccato), legato (weich, verbunden) oder martellato (gehämmert) beschrieben wird. Gerade Schleefs solistisches Sprechen, aber auch seine Chorarbeit sind bestimmt von bewusster Gestaltung dieser Ausdrucksebene. Artikulation erzeugt durch die Modifizierung des Einzeltons spezifische Abfolgen von Tönen und damit musikalische Sinneinheiten, ist also konstitutiv für die Phrasierung. Artikulation wird im *New Grove* definiert als „the manner in which successive notes are joined to one another by a performer“ (Fallows/Lindley/Wright 1980: 643). Und weiter:

²⁶⁸ Schon im Vorwort z.B. kündigt Nietzsche an, er wolle „mit der schwersten Forderung an die Menschheit herantreten [...], die je an sie gestellt wurde“ (Nietzsche 1977/1888: 35).

In reality articulation involves myriad aspects of the voice or instrument that determine how the beginning and end of each note are to sound. Articulation is a principal component (together with nuances in dynamics, tempo, timbre and intonation) of phrasing. [...] Resources of articulation differ with the performing medium and acoustical surroundings. (ebd.)

Die musikalische Phrasierung hängt über die genannten Faktoren hinaus noch von weiteren ab: Sie wird spieltechnisch z.B. durch Bogenstrich oder Atmung bestimmt, die sich in der Regel an den vermeintlichen musikalischen oder sprachlichen Sinneinheiten orientieren. In der Musiknotation kennzeichnet man die vorgesehene – in der Transkription die wahrgenommene – Phrasierung mit Phrasierungsbögen. (Siehe Notenbeispiel 4: *Schleef*)

Im gewählten Ausschnitt des Schleef-Monologs deutet sich anhand der Phrasierungsbögen (25“ff.) an, was sich beliebig im ganzen Monolog nachweisen ließe: Der Text wird eher *rhythmisch* als *semantisch* gegliedert, d.h. die musikalische Phrasierung widerspricht der inhaltlich nahe liegenden. Der für Schleef typische Sprechgestus ist der eines Zergliederns, eines ‚gesperrten Sprechens‘, das aber trotz der Sperrigkeit mit musikalischem Sog vorwärts drängt. Dieses von unerwarteten Pausen, Stocken und Verzögerungen bestimmte Sprechen hat zum einen, ich habe es weiter oben angedeutet, biografische Gründe: Schleefs unfallbedingter Sprachfehler, sein Stottern, erlegt ihm, auch wenn er wie hier im Schutze einer Figur nicht stottert, einen Sprechgestus auf, der von scheinbar willkürlichen Pausen geprägt ist. Gleichzeitig beweist er schon in dem kurzen vorgestellten Ausschnitt auch eine erhebliche Kontrolle über die Rhythmisierung. Es lohnt sich, dieser Rhythmisierung nicht nur biografische Begründungen, sondern auch kalkulierte ästhetische Strategien zu unterstellen.

Schleefs Sprechgestus begünstigt, verlangt sogar hohe Aktivität des Zuschauers beim Verstehensprozess. Der Zuschauer muss sich die Sätze beim Hören selbst in eine gewohntere Diktion ‚übersetzen‘ und die Semantik aktiv verfertigen. Er wird dabei durch ungewohnte Pausen und Betonungen nicht nur behindert, sondern mitunter auch auf manche falsche Fährte gelenkt.²⁶⁹ Schleef lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die sinnlichen Qualitäten des Textes als auch des Vortrags selbst, sondern schärft durch den Kontrast zum Rezeptionsusus die Aufmerksamkeit auch für Nietzsches

²⁶⁹ Z.B. deutet man das ‚so‘ in folgendem Satz durch die absteigende Melodie und die Pause falsch, nämlich als abschließende Feststellung und nicht als Beginn des neuen Satzes: *Das steht am Anfang der Lehre Buddahs. So [Pause] redet nicht die Moral.*

Logik, die sich ebenfalls nicht selten einem umweglosen Verstehen entzieht.²⁷⁰

Nietzsches Projekt der „Umwertung aller Werte“ (Nietzsche 1977/1888: 127) wird bei Schleef zu einer Umwertung aller Noten- bzw. Pausen-Werte: Das Dehnen, Absetzen, Verzögern von Silben, das bewusste Unterlaufen der syntaktischen Gegebenheiten des Textes, sowohl in der Mikro-, als auch der Makrostruktur²⁷¹ kennzeichnen sein Sprechen. Wie verhält es sich dann damit, dass Schleef für sich in Anspruch nimmt, „die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten, damit das Sprachbild dieses speziellen Autors erscheint und sich von dem anderer Autoren absetzt“ (Schleef 1998/1997: 92)?

Auf diese Frage wird im Fazit (III.2.5) noch einmal ausführlicher zurückzukommen sein, weil sie wesentlich für die Beschäftigung mit Schleefs Musikalisierung ist; hier zunächst nur ein kurzer Vorgriff: Im Fall von *Ecce homo* verhält es sich meiner Ansicht nach so, dass Schleef zwar nicht ‚das‘ Sprachbild Nietzsches zur Erscheinung bringt²⁷², aber durchaus die im Text angelegten musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten collagiert, d.h. miteinander verschneidet, verbindet und assoziiert. Schleef bedient sich beispielsweise mehrfach des Mittels der Temposteigerung, nicht so sehr durch schnelleres Sprechen, als durch dichte Anschlüsse zwischen getrennten Textteilen und Steigerung der Betonungsdichte. Das Gestaltungsmittel der Temposteigerung, das ‚Accelerando‘, liegt schon dem Bauplan des *Ecce homo* zugrunde, wie sich etwa in der Verdichtung bestimmter Motive („Hat man mich verstanden?“, Nietzsche 1977/1888: 132, 134, 135) und der zunehmenden Kürze der Kapitel zeigt. Das eben ge-

²⁷⁰ Als pointiertes Beispiel mag der Satz „Die Katholiken hätten Gründe, Lutherfeste zu feiern, Lutherspiele zu dichten“ (Nietzsche 1977/1888: 122) gelten.

²⁷¹ Die Kapitelaufteilung bei Nietzsche, die sich an den „Warum“-Fragen ausrichtet („Warum ich so klug bin“ etc.), unterläuft Schleef rhetorisch völlig, indem er auf Anschluss über sie hinweg spricht. So z.B. bei dem Übergang: *Hütet euch, gegen den Wind zu speien! Warum ich so klug bin*. Die Form seines Monologs ist durch ein Ritual des Zuprostens mit einem Glas Wasser zweiteilig und widerspricht auch in ihrer Binnenstruktur der Textform Nietzsches.

²⁷² Es sei dabei anheim gestellt, ob es überhaupt *ein* Sprachbild eines Autors gibt, das sich in einem ideal gedachten Vortrag vollständig abbilden könnte. Der Literaturtheoretiker Jan Mukarovsky unterscheidet zurecht den „sound aspect“ von der „acoustic realization of the poetic text“ und schreibt weiter: „Otakar Zich has already differentiated the sound qualities given in the text itself from those which depend on the reciter's decision“ (Mukarovsky 1977: 19). Und die Musikwissenschaftlerin Ana Agud ergänzt: „Strukturen, grammatische Kategorien, Begriffe, Wörter, aufgefaßt als etwas, „was es gibt“, stiften zwar Erwartungszusammenhänge, die die linguistische Analyse identifiziert und beschreibt; ihnen gegenüber bleibt aber der Sprecher tatsächlich, faktisch frei, den zeitlichen Verlauf seines Sagens beliebig zu gestalten“ (Agud 1999: 69).

nannte Rückversicherungs-Motiv z.B. kommt allerdings in Schleefs Textfassung gar nicht vor, das angelegte musikalische Prinzip hingegen schon.

Ich will auf ein weiteres Merkmal der Schleefschen Musikalisierung hinweisen, das sich in Sigrid Löfflers negativ gemeintem Urteil, „Schleef sprach mit Nietzsche-Worten von sich selbst“ (Löffler, S. 2000), andeutet. Es herrscht in der Tat über weite Strecken des Monologs eine – wie ich allerdings meine *produktive* – Unklarheit darüber, wer spricht. Das hat zunächst inhaltliche Gründe, weil Nietzsche eine ganze Reihe von Topoi abhandelt, die auch in der Schleef-Rezeption und seinen Selbstauskünften einen festen Platz beanspruchen.²⁷³ Aber es sind mehr Stimmen, als nur die der beiden, die da zur Sprache kommen. Sowohl in der Auswahl der Themen als auch dem literarischen Gestus nach ergreifen bei Schleef und Nietzsche Historiker, Zeitgenossen, Aufklärer, Poeten und sogar Küchenmeister das Wort.

Es tritt – auch musikalisch betrachtet – in der Vielseitigkeit des Vortrags nicht nur Schleefs Gespür für musikalisch abwechslungsreiche Gestaltung hervor, sondern seine Lust an einem raffinierten Spiel mit musikalischen Stimmen. Richard Reichensperger vom Wiener Standard lobt das „Orchester Einar Schleef“:

[Schleef] erkannte kongenial die verschiedenen Stimmlagen, die Tempowechsel und die Dynamik, die Nietzsche von Pianissimo bis Sforzato komponiert hatte. Schleef trug auswendig vor, Bewegungen seines rechten Armes folgten dem Satzrhythmus, unterschiedliche Stimmhöhen unterstrichen die dialektischen Spannungen. (Reichensperger 2000)

Die Rede vom „Orchester Einar Schleef“ (ebd.) scheint mir, wenngleich paradox, berechtigt zu sein, da Schleef in der Tat en passant eine ganze ‚Instrumentenkunde‘ mit Tonumfängen, Klangfarben und spieltechnischen Spezifika vorstellt. Er wechselt virtuos die Register, den Klangsitz der Stimme, die Phrasierung. So bietet laut Nikolaus Merck der „Theaterdonnerer ein imponierendes, zwischen den Identitäten von Darsteller und Figur irrlichterndes Meisterstück“ (Merck 2000b: 15). Und weiter: „Schleef [...] ergriff die Worte und hielt sie sich als Masken vor. Erkennt ihr mich wieder, den ‚Egomanen‘ und ‚Berserker‘?“ (ebd.). Merck bezieht sich hier zurecht auf Schleefs selbstreflexives Spiel mit Identität(en)²⁷⁴. Seine Beobachtung lässt sich musikalisch stützen und erweitern: Auch in dieser Hinsicht sind es mehr als die zwei ‚Stimmen‘ Schleefs und Nietzsches, die

²⁷³ Ein Satz wie „Ich habe nie einen Schritt öffentlich getan, der nicht kompromittierte: das ist *mein* Kriterium des rechten Handelns“ (Nietzsche 1977/1888: 51) ist von Nietzsche in hohem Maße autobiografisch geschrieben und ebenso autobiografisch konnotierbar für Schleef. So schreibt z.B. Roland Müller in seinem Nachruf: „Ja, das ist keine Übertreibung; fast alles, was [...] Schleef machte, provozierte Unmut“ (Müller 2001).

²⁷⁴ Es sei hier an die zentrale Phrase des Anfangs *wer ich bin* erinnert.

da erklingen. Oder, anders gesagt: ‚Schleef‘ und ‚Nietzsche‘ sind nur als Kürzel für Instrumentengruppen zu verstehen, die sich je weiter differenzieren lassen. Wir hören zornige, dunkel grollende Nietzsche-Stimmen, bissig-hämmernde, insistierende Schleef-Stimmen, überspitzte, grelle Nietzsche-Stimmen, hell ironisch säuselnde und sanfte, warm timbrierte, poetische Schleef-Stimmen, um nur einige zu nennen. Und wie in jeder guten Instrumentation ist auch Schleefs Partitur dadurch reich an Klangfarbe, dass sich diese Stimmen überlagern, parallel verlaufen, miteinander verschmelzen und dann wieder kontrastiv aufeinander stoßen.

All diese Erkenntnisse räumen mit einigen der genannten Vorurteile gegenüber Schleef auf und öffnen die Perspektive für einen Blick hinter die monumentale Fassade seines Theaters. Sie lassen auch Zweifel aufkommen an einem weiteren Urteilstopos der Kritik, der sich erstaunlich lange gehalten hat: die Denkfigur nämlich, Schleef sei gar nicht als Theatermacher, sondern höchstens als pathologischer „Fall“ bemerkenswert.²⁷⁵ Schleefs Chöre und Selbstauftritte werden in solchen Kritiken auffällig polemisch verhandelt; zumeist als ungebrochene, unmittelbare Selbstdarstellung bzw. Selbstvervielfältigung: Von „monumentale[r] Hybris“ (Schödel 2000), vom „Terror des Monomanen“ (Heine 2000) ist da die Rede. Mit kühner Ferndiagnostik wird Schleef dabei jede Fähigkeit zu einer Maß und Ziel kennenden Arbeitsweise abgesprochen, die ja die Fähigkeit zur Selbstreflexion und Selbstkontrolle voraussetzen würde. Schleefs Theater gilt einer Kritikerin als rein therapeutisches Unterfangen²⁷⁶:

²⁷⁵ Sigrid Löffler beschreibt ihre Auffassung so: „Einar Schleef, das hat spätestens seine ‚Puntilla‘-Regie am BE bewiesen, ist weniger ein Bühnenbildner, Regisseur, Autor, Dramatiker, Maler, Laien-Schauspieler oder sonstwas. Einar Schleef ist vielmehr ein Fall. Ein Fall von Publikumsmißbrauch. Ein Fall von totalitärer Despotie auf dem Theater, die um so bedenklicher erscheint, je widerspruchloser sie hingenommen wird“ (Löffler, S. 1996).

²⁷⁶ Es scheint mir am Rande erwähnenswert, wie wenig die explizit therapeutischen Aspekte des Theaters von Robert Wilson zu ähnlicher Polemik Anlass gegeben haben. Im Gegenteil: Kritiker sahen sich bereits bemüßigt, Wilsons Arbeiten vor dem allzu einseitigen Lob als therapeutische Veranstaltungen zu schützen und seine künstlerischen Errungenschaften ins Recht zu setzen: So unterscheidet Bill Simmer, dass die klassische Therapie versuche, den Patienten in die Gesellschaft wieder einzugliedern, während Wilson vielmehr versuche, die Gesellschaft (d.h. die Schauspieler und Zuschauer) in die Krankheit seiner ‚Patienten‘ einzugliedern: „He recognized that Knowles‘ and Andrews‘ [gemeint sind der sprachgestörte Christopher Knowles und der taubstumme Raymond Andrews, die beide in etlichen Inszenierungen Wilsons spielten, A.d.V.] perceptions of the world were different from other people’s. [...] Wilson tried to discover the way they structured their perceptions in order to understand what their world was like. [...] instead of trying to change their modes of perception, he recognized how valuable their modes were and encouraged them to share their vision of the world“ (Simmer 1976: 100).

Es gibt keinen anderen Theatermacher, der es wie Schleef fertiggebracht hätte, im Schutze einer Bühnenrolle ein ganzes Theater seiner höchst persönlichen Sprech- und Seelentherapie gefügig zu machen, und der es wie Schleef erreicht hätte, ein ganzes Haus für die öffentliche Inszenierung der grandiosen Spontanheilung von Privatneurosen zu kidnappen. (Löffler, S. 1996)

Die Frage, ob wir es bei Schleef wirklich nur mit „Theater auf der Grenze zur Pathologie“ (Schaper 2000) zu tun haben, sozusagen mit Unmittelbarkeit als völlig fehlendem Abstand zu sich selbst, stellt sich m. E. nur rhetorisch. Insbesondere am Beispiel des *Ecce homo* liegt es vielmehr nahe, dass der Zuschauer Zeuge einer raffinierten, weil uneindeutigen und hochartifizialen Unmittelbarkeitsstrategie des Regisseurs ist, in Gestalt einer durchaus komplexen und – wie ich zu zeigen versucht habe – selbstreflexiven Komposition des Monologs. Nietzsches Text dient Schleef nicht ausschließlich aber auch nicht zuletzt als kongeniales Vehikel zu einer ironischen Auseinandersetzung mit seiner Person. Dabei spricht Schleef nicht einfach „mit Nietzsches Worten von sich selbst“ (vgl. Löffler, S. 2000), seine Rede ist nicht so sehr authentisches Bekenntnis oder Selbstenthüllung als vielmehr ein selbstreferentielles Spiel mit dieser Form, mit den (auch musikalischen) Erwartungen an seine Person.²⁷⁷

3.3.2 Hoffmann/Luxemburg: Musikalisierung als Präsentationsform der Figur

Im Notenbeispiel 5a-c finden sich drei kurze Abschnitte aus Monologen von Jutta Hoffmann als Rosa Luxemburg, die auf Texten aus Döblins Romantetralogie *November 1918* basieren.²⁷⁸ Die musikalischen Besonder-

²⁷⁷ Das Spiel oszilliert sozusagen zwischen Erfüllung und Verweigerung von Schleefs Image als Bühnenberserker (siehe Merck 2000). Auch selbst formulierte Ansprüche, er sei kein Schauspieler, sondern „im Brechtschen Sinne Referent des Textes“ (Schleef in: dctp 1996), es gelte überhaupt, den Text der Autoren „mitzuteilen“ (Schleef in: Kottusch 1993), unterläuft Schleef im *Ecce homo* sowohl durch eindeutig poetische als auch hochemotionale Passagen.

²⁷⁸ Die teils erheblich abweichenden Texte der Beispiele lauten bei Döblin:
„Wie soll ich mich an den Gedanken heran wagen, als ob ich lebe, noch lebe, ein normales Menschenleben führe – und draußen hängt Weltuntergangsatmosphäre?“ / Sie fügte als Erklärung noch hinzu: „Vielleicht sind es speziell die ‚Sühneinrichtungen‘ in Moskau, die es mir angetan haben.“ / Ja, die Moskauer Ereignisse zogen ihr Augenmerk an. Hier war sie am intensivsten erregt, gereizt und herausgefordert. / Da drüben arbeitete Lenin wie ein Rammbock und stieß gegen den Turmbau der alten Gesellschaft und legte eine Mauer nach der anderen um. Der Bau erzitterte. Es konnte nicht mehr lange dauern, bis alles hinkrachte und mit dem Donner seines Falls die ganze Welt aufweckte. / Wie lockte Rosa dieses Schauspiel an. Sie las, man griff Lenin an. [...] / Lenin gegen die bürgerliche Gesellschaft, was ist er? Ein General, ein Diktator, einer von früher, mit der Arbeitsmethode von früher, er ist kein Sozialist, sondern ein Bürger. [...] / „Die wirkliche Diktatur, unsere Diktatur, besteht in der Anwendung der Demokratie, nicht in

heiten und Auffälligkeiten in Hoffmanns Sprachgestaltung lassen sich aufgrund des Höreindrucks (Tonbeispiel 12: *Hoffmann*), aber gerade auch mit Blick auf Notation wie folgt beschreiben.

In *Abschnitt 1* fällt als erstes die formale Setzung eines scheinbar willkürlich segmentierenden Tangoschrittes ins Auge, mit dem „Tanja“ (Nina Hoss) und ein Chorist auf der Drehbühne optisch und akustisch die Sätze und Gedanken der Rosa Luxemburg auseinander reißen und den ansonsten schnellen Sprachfluss immer wieder unterbrechen. Rhythmisch herrscht hier das Prinzip der Division vor, der Zeitverlauf ist grundsätzlich unterteilt, diskontinuierliche Einheiten füllen sich mit unterschiedlichen Ausprägungen des Redeflusses. Kontrastiv zu den langen Pausen bzw. Unterbrechungen, mit denen Hoffmann den Tangoschritt teils antizipiert, teils auf ihn reagiert, wirkt die Rede durch das hohe Sprechtempo und die häufig auf Anschluss gesprochenen Satzübergänge (Notenbeispiel 5a: 9“ oder 21“f.) gehetzt. Zum vorandrängenden Gestus trägt außerdem die relative Einförmigkeit von Dynamik und Melodik der Rede in diesem Abschnitt bei. In der Passage *Lenin arbeitet wie ein Rammbock* imitiert Hoffmann durch die Rhythmisierung (die langgezogenen Silben „ar-“ und „Ramm-“) die Bewegung des metaphorischen Rammbocks. Gegen Ende des Abschnitts verlangsamt sie das Tempo etwas und erweitert gleichzeitig den melodischen Spielraum.

In der szenischen Präsentation der Rede überwiegen Gegensätze; so kontrastiert die physische Statik Hoffmanns, ihr unbewegliches Dastehen auf der dunklen Vorderbühne mit der rhythmischen Agilität des Sprechvorgangs. Mit dem Geschehen auf der hellen Bühne hinter ihr tritt sie nur über den knallenden Schritt in Beziehung, der ihre Rede musikalisch beeinflusst. Die fließende Bewegung der langsam rotierenden Drehbühne steht zusätzlich im Kontrast zu den vereinzelt eckigen Bewegungsakzenten der beiden Tanzenden.

Um die Bandbreite musikalischer Variabilität bei der Gestaltung der Figur der Rosa Luxemburg beschreiben zu können, habe ich zwei weitere Abschnitte hinzugezogen. *Abschnitt 2* (ab 34“) und *3* (ab 55“) weisen ein erheblich langsames Tempo und einen völlig veränderten Sprechrhythmus auf. Nicht mehr lange Ketten kurzer Notenwerte bestimmen das Notenbild, sondern unregelmäßige, pausenreiche rhythmische Kurzmotive. Immer noch körperlich statisch zeigt Hoffmann jetzt v.a. hinsichtlich der Dynamik, Melodieführung und Modifizierung der Klangfarbe stimmliche Beweglichkeit.

Rosa Luxemburg wird schon durch Döblins Text als eine Figur an und zwischen vielen Fronten charakterisiert. Bereits in den beiden kurzen Text-

ihrer Abschaffung. [...] / [Von Lenin lernen, heißt, Siegen lernen.“ (Herkunft unklar)] (Döblin, *November 1918, Dritter Teil: Karl und Rosa*, Olten 1991/1950: 90)

abschnitten analysiert sie Zeitgeschichte, wertet politisch, überspitzt polemisch und findet private Momente der Introspektion. Die Vielzahl von Stimmen im Kopf der Figur finden sich in einer sprachlich-musikalisch facettenreichen Gestaltung durch ihre Darstellerin Jutta Hoffmann wieder, die sich besonders von der optischen Eindimensionalität der Figur abhebt: Sie ist in *Abschnitt 1* kaum beleuchtet, ein Schattenriss; in *Abschnitt 2* und *3* weist ihr konzentrierter Blick nach unten und gibt wenig von ihrem Gesicht preis.

In den gewählten Beispielen demonstriert Hoffmann im Vergleich zu Schleef und, wie sich zeigen wird, dem Chor die bei weitem größte Variabilität im Tempo: Sie reicht von der Rasanz der höchsten Silbendichte bis zum Eindruck von Langsamkeit durch die längsten und meisten Pausen. Ihre Sprachmelodie verfügt über den vergleichsweise größten Ambitus und über eine reiche dynamische Abstufung. Ähnlich wie Schleef benutzt sie die Technik der Verzögerung, nicht nur um herausgehobenen Wörtern mehr antizipative Spannung zu verleihen, sondern auch um den Gestus einer ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‘ (Kleist) zu erzeugen. Durch die vielen, teils langen Pausen und das melodisch weiträumige Kreisen der Sprachmelodie zeigt Hoffmann musikalisch die Kehrseite der Figur, die in *Abschnitt 1* noch so bestimmt ihre Erregung formulierte. Jetzt präsentiert Hoffmann die Luxemburg als nachdenkliche, reflektierende Sprecherin, deren unterschiedliche Stadien der Vergewisserung und Selbstversicherung zu hören sind. Dieser Eindruck verstärkt sich zusätzlich durch die zunehmende Variabilität der Klangfarbe: Während Hoffmann in *Abschnitt 1* noch durchweg im gut gestützten Brustton der geübten Rednerin Luxemburg spricht, sind *Abschnitt 2* und *3* abwechslungsreicher. Sie führt die Klangfarbe durch zahlreiche Register, von fast geflüsterten Silben (*Was ist er?*, 5b: 38“f.) zu volltönend, verkündenden Tönen (*Kein Sozialist. Ein Bürger!*, 5b: 47“ff.), von hellen Klängen (*Unser Diktatur*, 5c: 55“f.) bis zu dunklen (*Demokratie*, 5c: 1‘08“f.). Sie spricht häufig mit viel Luft und leichtem Knarren der Stimme, benutzt Glissandi am Wortende, die fragend nach oben weisen (*Ein General?*, 40“f.) und kontrastiert Spruchweisheiten mit leichtem, hellen, beinahe ironischem Tonfall (*Von Lenin lernen heißt, Siegen lernen*, 5c: 1‘17“ff.).

Der Tangoschritt, der in *Abschnitt 1* als erstes aufgefallen war, spielt eine musikalisch-semantic vieldeutige Rolle. In stilisierter Verkürzung mag er, getanzt von Rosas Gegenfigur der Kalfaktorin Tanja (Nina Hoss), für die Sehnsucht nach Sinnlichkeit und Bewegung stehen; für die inhafte Luxemburg sind beide unerreichbar. Gleichzeitig erinnert er akustisch stark an einen Schuss und antizipiert so wiederholt die Gewalt, die in der Inszenierung zunehmend Rosas Denken und Sprechen beherrscht und sie am Ende – analog zu ihrem historischen Schicksal – verstummen lässt

und tötet. Im gewählten Beispiel segmentiert der harte Schritt Hoffmanns Rede in ein ewiges Vor- und Nach-dem-Knall. Durch die akustischen Gegebenheiten des weiten Bühnenraums klingt der Nachhall häufig noch in Hoffmanns Rede hinein, mitunter überdeckt er auch einzelne Silben. Auch Luxemburgs Reden ist schon ‚Nachhall‘, ist Reflexion und Nach-Denken, nicht mehr Planung und Programm. In der fast genau sechs Sekunden währenden Periode bis zu seiner Wiederkehr ist der knallende Tangoschritt vielleicht auch Sinnbild des verrinnenden Lebenspulses der Luxemburg; stilisiert durch Verlangsamung²⁷⁹ und dynamische Potenzierung. Am Ende der Inszenierung liegt sie zusammen mit Karl Liebknecht erschossen unter den tanzenden Choristen. Der beschwingte altenglische Tanz *Sing, thee enchanted*, mit dem das Volk, aber auch das Theater (Regisseur Schleef tanzt mit und ruft Regieanweisungen für die Tanzenden dazwischen) über die beide Leichen geht, basiert, wenn auch wohl zufällig, als 6/8-Takt ebenfalls auf einer sechsschlägigen Periode.

Wie auch beim *Sportstück* zu beobachten wäre, gehorchen die solistischen Auftritte der Inszenierungen musikalisch anderen Gesetzen als die Chorpartien oder die Selbstauftritte Schleefs. Die Musikalisierung ist hier nicht primär ein Vorgang zur Stilisierung oder Entpsychologisierung, sondern das Mittel der Wahl, um Rollendarstellung auch in völliger Reduktion des Bewegungsspielraums vielschichtig und differenziert zu ermöglichen. Auch im *Sportstück* werden trotz der vorherrschenden Verweigerung oder Dekonstruktion stringenter Rollenpsychologien einzelne Figuren (die „Mutter“ von Elisabeth Rath, „Andi“ von Elisabeth Augustin) in plastischen Entwürfen vorgestellt. Dies geschieht auch dort nur über die Stimme: Da Rath zur Statik verdammt und Augustin ins Dunkel verbannt ist, gelingt die Darstellung nur über die Fruchtbarmachung der musikalischen Parameter des gesprochenen Tons. Für Chor, Solisten und Schleef selbst ist also nur die grundsätzliche Bedeutung musikalischer Kriterien für die Gestaltung gemeinsam. Während der Chor notwendigerweise am deutlichsten musikalischen Absprachen folgt und die bewusste Stilisierung von Laut und Bewegung bei ihm am sinnfälligsten wird, gestaltet sich die Musikalisierung bei den Solisten subtiler, individueller und weniger als formale oder rhythmische Setzung. Schleefs inszenatorische Vorliebe, das Drama sich in Reduktion auf seine Grundbausteine als akustisch-optisches Arrangement in Raum und Zeit vollziehen zu lassen, fungiert dabei als Verbindung der heterogen musikalisierten Teile zu einem Ganzen.

²⁷⁹ Gemessen am gewöhnlichen Puls- oder Sekundenschlag könnte man hier musikalisch von einer Augmentation, einer Vergrößerung der Notenwerte als einem Stilmittel der Variation sprechen.

3.3.3 Chor: Musikalisierung als Entlarvung

Wenn man sich den gewählten Textausschnitt des Chores, besonders in Schleefs Bearbeitung, anschaut (Notenbeispiel 6: *Chor*²⁸⁰) und dann *anhört* (Tonbeispiel 13: *Chor*), mag man sich wundern. Einerseits wird hier ein Maximum an Entschlossenheit beschrieben, spricht hier eine kampfbereite Masse in von Schleef noch zusätzlich verkürzten, vorwärts drängenden Phrasen²⁸¹. Andererseits erklingt das Skandieren der Choristen als ein stockendes, von Pausen zergliedertes, rhythmisch fast stupides Sprechen. Dabei werden die Sätze und Satzglieder ähnlich wie in Schleefs Monolog sperrig auseinander gezogen, ganz anders als bei Schleef lassen sich hier aber keine sinnvollen Phrasierungsbögen setzen, d.h. auch einzelne Redesegmente wirken in sich ‚eckig‘, fast maschinell und erscheinen ohne überspannenden artikulatorischen Zusammenhang. Der Rhythmus setzt sich nach dem Prinzip der Progression, basierend auf seinen kleinsten Notenwerten, nach und nach zusammen.

Der Chor spricht an der Rampe, unbeleuchtet, vor der hinter ihm erleuchteten Bühne als Schattenriss. Fokus der Darstellung ist die Sprache und diese ist primär auf Verlautbarung reduziert. Nicht auf einfache Verständlichkeit, dazu macht es zu viel Mühe, dieser zergliederten Sprache zuzuhören, sondern auf den Gestus des selbstbewussten Veröffentlichens. Obwohl Schleef den Text vom Augenzeugenbericht zur direkten Rede verändert hat, also unvermittelt sprechen lässt, zeugt die Musikalisierung von einer hochgradig *vermittelten* Direktheit. Sprachmelodie, Rhythmus, Phrasierung *suggestieren* Sachlichkeit, Faktizität, ein So-und-nicht-anders, das scheinbar frei von subjektiver Färbung ist. Gleichzeitig weiß Schleef,

²⁸⁰ Die Notation folgt grundsätzlich demselben Prinzip wie die des Schleef-Monologs. Es gilt hier ebenfalls die Entsprechung von 4/4teln und 1 Sekunde; es gibt jedoch einen wichtigen Unterschied: Die Art der Rhythmisierung schien mir eine Taktierung sinnvoll zu machen, so dass hier auch metrische Erwägungen anhand des Notenbilds vorgenommen werden können. Da der Chor aber nicht im Metrum bleibt, hätte man fortwährend Taktwechsel notieren müssen, um den Pausen gerecht zu werden. Das würde hier eine Komplexität suggerieren, die gar nicht vorliegt. Daher sind die Pausen mit Angaben über ihre Dauer versehen. Die Tonhöhe weist im Vergleich zu Hoffmann und Schleef viel geringere Bewegung auf, sie pendelt lediglich um eine Art deklamatorische Mittellage.

²⁸¹ Schleef hat den Text nicht nur verknapppt, sondern zudem in die 1. Person Plural und ins Präsens versetzt. Die Vorlage für den Ausschnitt lautet bei Döblin ursprünglich:

„Die Revolution marschirt. / Über alles Maß hinaus ging dieser Aufmarsch der revolutionären Arbeiterschaft. / Später, als alles vorbei war, berichteten Augenzeugen: / ‚Was sich an diesen Tagen in Berlin zeigte, war vielleicht die größte proletarische Masse, die die Geschichte je gesehen hat. / Wir glauben nicht, daß in Rußland Massendemonstrationen dieses Umfangs stattgefunden haben. Vom ‚Roland‘ bis zur ‚Viktoria‘ standen die Proletarier Kopf bei Kopf. Bis weit in den Tiergarten hinein standen sie. / Sie hatten ihre Waffen mitgebracht. / Sie ließen ihre roten Banner wehen. / Sie waren bereit, alles zu tun, alles zu geben, selbst das Leben. [...]“ (Döblin, *November 1918, Dritter Teil: Karl und Rosa*, Olten 1991/1950: 311f.).

weiß auch der Chor, dass die demonstrative Sicherheit der Arbeitermassen, die er präsentiert, nicht von Dauer ist.

In Döblins Roman bleiben die skandierenden Massen am Tiergarten allein: Die politischen Führer kommen nicht, das Volk bleibt als ein verratenes zurück. So erhält auch Schleef den geradlinig selbstbewussten Dukus dieser Chor-Partie nicht lange aufrecht. Der Chor teilt sich in einzelne Stimmgruppen (siehe Notenbeispiel 6, fünftes System), es schleichen sich metrische Unregelmäßigkeiten ein, die marschierenden Zweiertakte werden von ternären, d.h. dreifach unterteilbaren, Takten unterbrochen. Die 2/4-taktige Rhythmisierung etwa von *proletarische Masse*, zweites System, weicht einer 3/4-taktigen Aufteilung bei *Vom Roland bis zur Viktoria*, fünftes System. *Wir haben unsere Waffen mitgebracht* (siebtes System) schließlich ist in einer einfachen Taktart nicht mehr sinnvoll notierbar, sondern verlangt nach einer zusammengesetzten Taktart (5/4-Takt). Während die einzelnen Choristen stimmlich noch kräftig Flagge zeigen und den Erfolg der demonstrierenden Arbeiterklasse zu Protokoll geben, haben sich in Rhythmus und Arrangement bereits Unsicherheit und Zweifel eingeschlichen. Schleef demonstriert hier die Brüchigkeit chorischer Selbstkonstruktion und lässt uns so von einem Volk berichten, das erst noch begreifen muss, dass es ein verratenes ist.

Natürlich sind alle drei Beispiele für Sprachbehandlung bei Schleef, Hoffmann und dem Chor als besonders prägnante Musikalisisierungen ausgewählt. Sie ermöglichen zugespitzt Beobachtungen von Abwechslungsreichtum und musikalischer Intentionalität, die nicht umstandslos auf die gesamte Inszenierung auszudehnen sind. Gerade *Verratenes Volk* leidet zum Ende der sechsstündigen Aufführung hin deutlich unter szenischer und musikalischer Redundanz. Wem die vorgestellten Interpretationen als zu weit gehende Auslegungen erscheinen, der mag sich darauf beschränken, der musikalischen Analyse immerhin die Möglichkeit zur erheblichen Differenzierung des Gesehenen und Gehörten zuzusprechen. Der scheinbar stupide skandierende Chor zeigt mindestens rhythmisch ungeahnte Vielschichtigkeit; der vermeintlich nur brüllende Schleef erweist sich als musikalisch-artikulatorisch wandlungsfähiger Sprecher, und Jutta Hoffmanns hochsensible Verkörperung der Rosa Luxemburg entpuppt sich nicht zuletzt als strategisch bewusste Komposition von Sprachmelodie und Klangfarbe. Auch das ist bereits als ein wichtiges Ergebnis der Analyse zu werten.

3.4 Fazit

Fragt man nach den Implikationen und ästhetischen Konsequenzen der besonderen Art der musikalischen Sprach- und Körperinszenierung Einar Schleefs, untersucht man diese freilich für Stimme und Ohr grenzwertige,

Schweiß und Sitzfleisch erfordernde Spielweise, wird schnell deutlich, wie wenig hilfreich Unterstellungen wie die folgende von Peter Iden sind:

Zu sehen, zu erleiden sind die Auswüchse einer enthemmten, individuellen Obsession, die allerdings nur noch die Ausstellung ihrer selbst zum Ziel hat. [...] Schleef fehlt zum Regisseur beinahe alles: er kann kein Stück lesen, kann keine Situation erfassen, er hat keinen Instinkt für szenische Spannung und Ökonomie, kein Interesse an einzelnen Menschen. [...] Von allem vielleicht das Schlimmste im Schlimmen dieser Veranstaltung ist die unübersehbare Verachtung der Schauspieler. Sie werden hier ausnahmslos degradiert zu Requisiten einer Zwangsvorstellung. (Iden 1987: 118)

Idens Irritation mag nachvollziehbar und relevant sein; seine Wertung disqualifiziert sich jedoch m. E. durch ihre eigene Obsessivität: Einen im doppelten Wortsinn aufregenden Theatermacher als Fall für die Therapie abzutun, beschneidet vorschnell den möglichen Erkenntnis- und Erfahrungszugewinn. Was Schleef durch seine Musikalisierungsverfahren erreicht, birgt durchaus genug Potenzial für eine qualifizierte Auseinandersetzung. Anhand der *Sportstück*-Inszenierung habe ich zunächst auf die vielfältigen Wechselwirkungen von Text und Musikalisierung hingewiesen. Schleef bedient sich dieser Möglichkeiten der Verdopplung, Kontrastierung, Stilisierung, Emotionalisierung etc. und schafft so ein weites Feld von Interpretationsangeboten, inklusive des Angebots, *nicht* zu interpretieren.²⁸² Die Musikalisierung ist hier mal Deutung und Zuspitzung des Textes, indem sie ihn konterkariert oder doppelt oder durch Komplexität Aufmerksamkeit einfordert. Sie schafft aber darüber hinaus durch die notwendige exzessive physische, d.h. stimmliche und körperliche Auseinandersetzung mit dem Text, seinem Klang und seinen rhythmischen Möglichkeiten. Erzeugt wird so eine besondere Art der Durchdringung, die in ihrer Nicht-Diskursivität teils die Oberfläche, teils die Substanz trifft. Peter F. Raddatz formuliert das so: „Durch die Rhythmisierung des Sprechens werden energetische Potentiale der Texte freigelegt, die weit über den Informationsgehalt der Oberfläche hinausgehen.“²⁸³ (Raddatz in: Schleef 1994: 5) Das Instrument der Wahl ist bei Schleef die Stimme. Sie nimmt nicht nur ihre traditionell angestammte Rolle als Schnittstelle und Schwelle zwischen Körper und Geist ein, sondern vermittelt zwischen dem Individuum und der Gruppe. Dies geschieht sowohl in der für Schleef in Anlehnung an das antike Theater charakteristischen Gegenüberstellung von Pro-

²⁸² Siehe dazu den Aufsatz von Hans-Thies Lehmann (1994): „Ästhetik. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 48. Jahrgang, 1994: 426-431.

²⁸³ Raddatz macht hier auf eine Verbindung von Musikalisierung und dem, was im theaterwissenschaftlichen Diskurs dieser Tage unter „Präsenz“ (Kolesch, Lehmann) und „energetisches Feld“ (Fischer-Lichte) verhandelt wird, aufmerksam. Darauf werde ich am Ende des Fazits noch zurückkommen.

tagonist und Chor (in *Ein Sportstück* besonders: Elisabeth Rath/Chor, in *Verratenes Volk*: Jutta Hoffmann/Chor), als auch in der spezifischen musikalischen Anordnung der ‚Stimmen‘ innerhalb des Chores. Das chorische Unisono legt bei Schleef lediglich Rhythmus und Melodiekontur fest, lässt aber Raum für die individuelle Ausgestaltung bzw. fordert sie sogar:

Dies führt im besten Fall [...] dazu, daß auch auf der Bühne die äußerst exakte Stimmkomposition in jeder Aufführung aufs neue variiert und gleichsam von innen her spielerisch subvertiert wird, ohne daß die Chöre dabei auseinanderfallen und ohne den für den jeweiligen Text kennzeichnenden Grundgestus zu zerstören. (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 94)

Als ästhetische und schauspielerprogrammatische Konsequenz konstatiert Hans-Thies Lehmann das Gelingen einer „theaterästhetische[n] Balance zwischen der sinnlichen Selbstbehauptung des einzelnen Körpers und seiner Stimme mit Hilfe des Gruppen-Egos auf der einen und der hochdifferenzierten Genauigkeit auf der anderen Seite“ (Lehmann 1990: 96).

Doch nicht nur die spezifische Kombination von Stimmen ermöglicht einen neuen Zugriff auf den Text. Auch die einzelne Stimme erfährt durch Schleefs Musikalisierung eine signifikante Veränderung. In den besonders hohen, oft kombinierten Anforderungen an Bewegung und Sprache der Darsteller findet eine Verabsolutierung und Überschreitung der Stimme statt; sowohl bei den ausgebildeten Stimmen der Schauspieler, als auch bei denen der oft nicht ausgebildeten Choristen. Es tritt, provoziert durch den exzessiven Probenstil Schleefs, etwas in den Vordergrund, was Roland Barthes „le grain de la voix“ (Barthes 1990a/1972) nennt.²⁸⁴ Barthes unterscheidet, angelehnt an Julia Kristeva, auch für die gesprochene Sprache *Phänogesang* und *Genogesang*. Der Phänogesang „umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die zur Struktur der gesungenen Sprache gehören, [...] alles, was beim Vortrag im Dienst der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht“ (Barthes 1990a/1972: 272). Der Genogesang sei die Materialität der gesungenen Sprache, ein

signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet – nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben. (ebd.)

Das ‚grain de la voix‘ „läßt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). [...] Die ‚Rauheit‘ ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil“

²⁸⁴ Dieses mit „Rauheit“ unzulänglich übersetzte Phänomen beschreibt das Unverkennbare, Individuelle, Untersprachliche die „körnige Materialität der Stimme“ (so Helga Finters Übersetzungsvorschlag bei ihrem Gastvortrag im Graduiertenkolleg der Universität Hildesheim am 21. Oktober 2000).

(Barthes 1990a/1972: 275ff.). In den Stimmen der Schleef'schen Choristen schwingt die Mühe genauso wie die Wollust am Sprechen mit. Die Mühe, sich trotz anstrengender Körperarbeit und Atemlosigkeit zu artikulieren, die Heiserkeit, das Überschlagen der ungeschulten Stimmen, der Kampf des Sprechens in zu schnellem Tempo. All das ist im *Sieben/Acht-Chor* zu hören und zu sehen, neben dem, was ich an Kommunikation und Ausdruck beschrieben habe. Aber auch die Lust am Sprechen, am Rhythmus und Klang Jelinekscher Diktion, das veränderte Körpergefühl beim Sprechen auf Kothurnen, im Schnürkorsett oder ganz ohne Kleidung schwingt in den Stimmen der Darsteller mit. Nach Ulrike Haß spielt Schleef's Theater damit „an der Nahtstelle von Körper und Sprache. Die Sprache ist hier nicht als symbolisches System gemeint, sondern in ihrer Stofflichkeit, wenn man so sagen kann, in ihrer bedrängenden Fremdartigkeit, mit der sie sich den körperlichen Prozessen aufzwingt“ (Haß 1998: 65). Die Ambivalenz von lustvoller Anverwandlung und aggressiver Fremdheit im Umgang mit dem Text drückt sich auch in einem methodischen Widerspruch aus, mit dem Schleef arbeitet: Zum einen dringt er auf Perfektion und lässt bei manchen Produktionen vor jeder Vorstellung den gesamten Ablauf zum Aufwärmen durchprobieren. Zum anderen benutzt er bewusst darstellerische ‚Mängel‘ als besondere, v.a. sprachliche Qualität. So arbeitet er vielfach mit Laien, die erstens keine Sprechausbildung besitzen und/oder deren Muttersprache nicht Deutsch ist²⁸⁵, und setzt sich selbst trotz seiner Sprachstörung in vielen Inszenierungen als Spieler mit ein. Der Vorgang des Hörbarmachens der von Barthes beschriebenen nicht-intentionalen Aspekte der Klangfarbe und Diktion beruht in Schleef's Arbeiten einerseits auf den genannten Beschränkungen und andererseits auf Überschreitung körperlicher und zeitlicher Grenzen.

Auch Schleef's eigenes ‚grain de la voix‘ ist durch seinen Monolog am Ende der Aufführung ein wichtiges Element der *Sportstück*-Inszenierung. Das spürbare und hörbare Kämpfen gegen die Sprachstörung, sein Sprechen, das, wie er selbst sagt²⁸⁶, zum Überlauten tendiert. Der immer auch im schnappenden Atem begründete abgehackte Rhythmus seines Sprechens und die gleichzeitig spürbare Lust am Sprechen in der Figur, die eben nicht stottert, – all das sind Komponenten der besonderen (Selbst-) Inszenierungsweise Einar Schleef's, der auf die „Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung)“ (Barthes, a.a.O.) setzt, weil sie den Zuschauer zur Bewertung

²⁸⁵ Siehe dazu auch das Kapitel „Muttersprache – Fremdsprachen“ in Dreyse Passos de Carvalho 1999: 106f.

²⁸⁶ In der Fernsehdokumentation von Hanna Laura Klar: *Faust als Emigrant – mit Einar Schleef in New York*, gesendet in 3sat am 28. Dezember 1998.

zwingt und zum Wahrnehmen des Körpers im musikalisierten Sprechen der Darsteller.

Schleefs Präsenz in beiden hier untersuchten Inszenierungen öffnet meine Überlegungen zur Sprachbehandlung noch einmal für die Frage nach dem Verhältnis von Text und Musikalisierung. Dieses Verhältnis ist unter zwei Aspekten zu hinterfragen: Der erste berührt die formelhafte Forderung Monteverdis, die musikgeschichtlich zur Geburtsstunde der Oper führte, „prima le parole, poi la musica“²⁸⁷. Auch bei Schleef muss die Vorherrschaft des Textes oder der Musik geklärt werden. Der zweite Aspekt formuliert sich in Ergänzung als die auch in vielen Kritiken latent mitschwingende Vermutung, ob Schleef nicht primär sein eigenes Sprechen, seine der Sprachbehinderung abgetrotzte Diktion, durch Vervielfachung, Vergrößerung und Stilisierung dem Chor aufoktroyiere.

Weiter oben habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Schleef sich selbst eindeutig positioniert, was seine Arbeit am Text betrifft. Sein Anspruch, „die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten“ (Schleef 1998/1997: 92) bekräftigt er auch im Gespräch nachdrücklich.²⁸⁸ Also: prima le parole? Anhand der *Sportstück*-Inszenierung ist man sich andererseits, wie ich am Beispiel des *Sieben/Acht-Chores* zu zeigen versucht habe, schnell gewahr, dass es Schleef kaum *nur* um die vermeintlich innewohnende Musikalität des Textes, die Sprachmelodie Jelineks zu tun gewesen sein kann. Während bei Schleefs monologischer Nietzsche-Lesart der Text weitgehend unangetastet blieb und durchaus Bezüge zwischen seiner musikalischen Interpretation und den entsprechenden Angeboten des Textes herzustellen waren, hatte es im *Sieben/Acht-Chor* vielmehr den Anschein, als ob nicht die Materialität der Sprache zu einer bestimmten musikalischen Gestaltung herausfordere, sondern eine musikalische Form (oder ein musikalisches Klischee) der Sprache übergestülpt werde. Starke Eingriffe in die Textgestalt machten ihn vereinbar mit dem trotz aller musikalischer Differenzierung vorherrschenden Duktus von fußballerischen oder militärischen Sprechchören, der die lange Chorpartie deutlich dominiert. Doris

²⁸⁷ Etwa: Zuerst die Worte, dann die Musik. Mit dieser ‚seconda prattica‘ lehnten sich Monteverdi und die Florentiner Camerata gegen die verbreitete Vorherrschaft der Musik auf. Die schon in Monteverdis Madrigalbüchern angelegte Betonung der ‚oratione‘ mündete in der Narratisierung vokalmusikalischer Formen hin zur Oper, zuerst voll ausgeprägt in seinem *Orfeo* (1607).

²⁸⁸ Darauf angesprochen, warum er vielfach sinnfremd betonen ließe antwortete Schleef: „Das können nur Leute behaupten, die sind völlig bekloppt.“ Gerade die Interpunktion von Texten lese er „wie eine musikalische Notation“. Die Autoren schrieben eindeutig vor, wie zu betonen sei, und „dass sich im Theater dann so eine Betonung rausgestellt hat auf die Verben oder später auf die Substantive – ja das ist quasi der Sprachtrott im Theater“ (Schleef, Einar 1999: Ein Gespräch mit Birgit Hüning und David Roesner, am 17. November 1999 in Hannover, unveröffentlicht).

Kolesch bestätigt diesen Eindruck, indem sie über diese Chorsequenz schreibt:

Die Artikulation des Textes ist zugleich die Überschreitung einer verständlichen, einer verstehbaren Sprache im musikalisierten Rhythmus des Sprechens. [...] Der Rhythmus des Sprechens folgt eigenen Gesetzen, folgt einer musikalischen Struktur, nicht der semantischen Notwendigkeit und Norm. (Kolesch 1999a: 58)

Andererseits sollte die musikalische Analyse exemplarisch zeigen, was für die ganze *Sportstück*-Inszenierung geltend gemacht werden könnte: Das Verhältnis von Text und Musikalisierung bei Schleef ist ein vielschichtiges. Es finden sich für vielerlei Umgehensweisen mit dem Text Belege. Mal stülpt Schleef dem Text die Musik über, mal seziert er sie aus dem Text heraus. Schleef presst vielfach Texte in vorgefundene oder erdachte musikalische Formen und lässt an anderer Stelle Rhythmus und Melodie des Textes in der Vergrößerung durch den Chor erst zur musikalischen Form gerinnen.

Hier schließt sich unmittelbar der zweite Aspekt Schleefscher Musikalisierung an. Sowohl für Zuschauer als auch Beteiligte stellt sich die Frage, ob diese Vergrößerung durch den vielköpfigen Chor nicht primär Selbstvergrößerung Schleefs ist, ob nicht Schleef durch lange Sprechproben lediglich seine eigene Diktion, sein eigenes Sprechen stilisiert und vervielfacht auf den Chor überträgt. Ist demnach die besondere Rhythmizität Schleefscher Chöre dem therapeutischen Zwang zur metrischen Selbstkontrolle des sprachgestörten Schleef geschuldet? Diese Frage wirft übrigens auch Robert Wilsons Theater auf. Wilson war bis in seine Jugendjahre ebenfalls sprachgestört. Biografisch kann als Initialzündung seiner Theaterarbeit die Bewegungstherapie durch die Choreografin Byrd Hoffman verstanden werden, die ihn vom Stottern befreite. Nach ihr sind seine ersten Theatergruppen (School of Byrds) und bis heute seine zentrale Stiftungs- und Archiveinrichtung benannt. Bei beiden, Schleef und Wilson, halte ich es aber für einen methodischen Kurzschluss, die je spezifische Ästhetik und insbesondere die Rhythmik ihrer Inszenierungen stets auf die individuellen therapeutischen Bewältigungsstrategien von Sprachstörung zurückführen zu wollen.

Gerade im Vergleich der Chorpassagen aus *Verratenes Volk* mit Schleefs eigener Musikalisierung von Nietzsches *Ecce homo* aus derselben Inszenierung wird deutlich, dass sich der Aspekt der Vergrößerung verschiebt. Schleef bedient sich des Chores, und ich benutze hier eine Formulierung aus *Ecce homo*, nur wie eines „starken Vergrößerungsglases, mit dem man einen allgemeinen, aber schleichenden, aber wenig greifbaren Notstand sichtbar machen kann“ (Nietzsche 1977/1888: 51). Der Chor ist nicht Vehikel zur Selbstvergrößerung Schleefs, sondern theatrales und musikalisches Mittel zur Vermittlung von Texten, in denen Notstände ver-

handelt werden. Als Notstand empfindet Schleef dabei mindestens zweierlei: das mangelnde Politik- und Geschichtsverständnis seiner Zeitgenossen und die Situation des deutschen Theaters.²⁸⁹ Immer wieder kritisiert Schleef den fehlenden Mut zur politischen Aussage, die er als genuine Form der Choräußerung versteht²⁹⁰, und attackiert den Niedergang der (Sprech-)Kultur auf deutschen Bühnen.²⁹¹ Schleefs Inszenieren folgt damit zwei Stoßrichtungen: einer ästhetischen und politischen „Ausdrucksnot“ (Schleef in: Koberg 2000b), der gemäß er sich seine Texte collagiert oder einrichtet und sie mal chorisches instrumentiert, monologisch besetzt oder selbst spricht.

Dass dabei musikalische Ähnlichkeiten auftreten, bestimmte Charakteristika Konstanz aufweisen, auch wenn es sich um so unterschiedliche Autoren wie Aischylos, Goethe, Hauptmann, Jelinek oder Döblin handelt, liegt auf der Hand. Andererseits sollte die musikalische Untersuchung greifbar machen, warum es unzureichend ist, die Bühnensprache Schleefs auf einen starken, aber rhetorischen Einschränkungen unterworfenen Mitteilungswillen zu reduzieren. Dreyse Passos de Carvalho weiß aus ihrer Zusammenarbeit mit Schleef, dass sein Umgang mit Texten und Chören kein rein despotischer ist. Die intensive Stimmarbeit basiere auf einer „rhythmisch-klanglichen Lesart [...], wobei die spezifische Materialität des Schrifttextes, sein Rhythmus und seine Lautlichkeit und Schleefs eigener Sprechgestus [und die Gruppendynamik des Chores, würde ich ergänzen, A.d.V.] eine unauflösliche und oft uneinsehbare Verbindung eingehen“ (Dreyse Passos de Carvalho 1999: 93).

Dadurch, dass sich die „rhythmisch-klangliche Lesart“ (ebd.) in der musikalischen Untersuchung weit differenzierter darstellt (und darstellen lässt) als gemeinhin angenommen, zeigt sich auch, dass und wie Schleef seinen Mitteilungswillen – ob im Auftreten des Chores oder seiner Selbst –

²⁸⁹ In Rezensionen zu Schleefs Antrittsvorlesung als Professor für Bühnenbild an der Berliner Hochschule der Künste heißt es: „Doch die Rückführung der Tragödie auf die Bühne scheitert zumeist: etwa am trägen Theaterbetrieb, an der Angst der Schauspieler vor der ‚Verwandlung‘ in die Rolle, am Fehlen der tragischen Themen, welches letztere Schleef vor allem mit dem Religionsverlust der letzten Jahrhunderte erklärte“ (Behrens 2000).

„Die wütende Abrechnung mit dem Theaterbetrieb zog sich als Generalbaß durch die Auslassungen“ (Luzina 2000).

²⁹⁰ Ich erinnere an die bereits in Kapitel II.3.1.1 *Der musikalische Chor* zitierte Passage: „Man muß nur zu den Ursprüngen unserer Kunst- und Theatervorstellungen zurückgehen, zu Aischylos, Sophokles, Euripides, und was findet man da? Da steht: Chor, Chor, Chor. [...] Daß das auf der Bühne nie populär war, ist doch klar, weil alle diese chorisches Werke politische Themen behandelt haben. Und die wollte man ausklammern“ (Schleef in: Höbel 1998: 219).

²⁹¹ Siehe obiges Zitat (unter III.3.3): „Ich bin einer der wenigen Regisseure, die mit Sprache etwas anfangen können, bei den anderen quatschen die eben so durcheinander, wie sie wollen. [...]“ (Schleef in: Kottusch 1993).

in einem großen ästhetischen Formwillen aufgehen lässt.²⁹² Dieser musikalische Ausdruckswille weist ihn dabei genauso unverkennbar als Autor seiner Inszenierungen aus wie das authentifizierende Moment seines persönlichen Bürgens auf der Bühne. Schleef bedient sich einer doppelten Unmittelbarkeitsstrategie, die sowohl in der „Betonung der *starken Autorenschaft*“ (Mohn/Strub/Wartemann 1998: 3) als auch in der Eigenheit seiner der Sprachbehinderung abgetrotzten Diktion hervortritt.

Unter dem Aspekt der Strategie lässt sich insgesamt das kompositorische Gemachtsein der Chöre und Selbstauftritte Schleefs als ein Ergebnis der Untersuchungen festhalten. Es stellt sich dabei auch methodisch als vielversprechender heraus, wirkungsästhetische Gesichtspunkte, die bei Schleef häufig im Vordergrund stehen, als durchaus kalkulierte Resultate beispielsweise bestimmter Musikalisierungen zu betrachten. Der viel beschriebene *Sieben/Acht-Chor* weist eine solche Fülle von musikalisch analysierbaren Wirkungsangeboten auf, dass es mir unnötig und darüber hinaus methodisch zweifelhaft erscheint, sich bei seiner Beschreibung ins subjektiv Befindliche zurückzuziehen, wie Fischer-Lichte es in ihrem Beitrag zu eben dieser Chorsequenz tut:

Einige Zuschauer, die dies offensichtlich als eine unzumutbare Tortur empfanden, verließen bereits nach einigen Minuten den Raum. Wer sich dagegen diesem Geschehen bis zuletzt aussetzte, spürte, wie sich ein energetisches Feld zwischen Darstellern und Zuschauern bildete, das sich mit zunehmender Dauer immer weiter verstärkte. [...] Es ist nur leiblichem Spüren zugänglich [...]. (Fischer-Lichte 2000b: 13)²⁹³

Die hier behauptete Faktizität, Relevanz und Verallgemeinerbarkeit solch vorreflektiver Empfindungen („leibliches Spüren“ ebd.) scheint mir weder besonders erhellend noch im Rahmen eines wissenschaftlichen Diskurses haltbar zu sein.

²⁹² Von der oben erwähnten Antrittsvorlesung Schleefs wird weiter berichtet: „Von Schmerzvorstellungen als Ausgangspunkt für Kunst war oft die Rede, vom Kreuz, das einer wie Einar zu tragen hat, vom Rucksack, den man braucht, um seine Idee, sein Thema transportieren zu können (man sah dabei Schleefs obligatorischen blitzblauen Rucksack förmlich vor Stolz am Katheder platzen). ‚Wenn man seine Idee nicht mehr transportieren kann, geht man kaputt‘, sagte Schleef“ (Koberg 2000b). Entscheidend an dieser Beschreibung scheint mir zu sein, dass es eben auch bei Schleef nie nur um die „Idee“, die „Ausdrucksnot“ geht, sondern immer auch um die Verpackung, den „Rucksack“, d.h. die ästhetische Form, derer sich Schleef virtuos bedient und die (hier hinkt der Vergleich mit seinem ‚blitzblauen Gefährten‘) eben stets mehr ist, als nur eine Hülle.

²⁹³ Schon 1999 formulierte Fischer-Lichte diesen Gedanken leicht abgewandelt so: „Wer sich dagegen diesem Geschehen bis zuletzt aussetzte, der erlebte höchst ungewöhnliche Erfahrungen; er geriet in eine Art Trance-Zustand, in dem er das energetische Feld, das sich zwischen Schauspielern und Zuschauern bildete und mit zunehmender Dauer immer mehr verstärkte, mit größter Intensität leiblich erspüren konnte“ (Fischer-Lichte in: dies./Kolesch/Weiler 1999: 10).

Natürlich sind ganz wesentliche Aspekte der Inszenierungsstrategien unmittelbar an die kontroverse Rezeption Schleefischer Theaterabende gebunden. Das Verhältnis zwischen Spielern und Zuschauern wird in einer Weise thematisiert und strapaziert, dass es nahe liegt, auch die Musikalisierung auf ihre Implikationen für den äußeren Kommunikationsrahmen zu untersuchen.

Die Musikalisierung gleicht vielfach einer Stilisierung, einer Abweichung vom Gewohnten durch Betonung und Veränderung einzelner Elemente. In Bezug auf die Sprache kann dies die Ausweitung des Ambitus der Sprachmelodie sein, die Ausrichtung eines Prosatextes an einem metrischen Raster o.Ä. Das Bühnengeschehen verwirrt durch „Verlangsamung bis zum Stillstand und nicht enden wollende, repetitive Bewegungsfolgen“ (Dreyse Passos de Carvalho 1998: 130). In jedem Fall entsteht so eine Thematisierung von Wahrnehmung, ein Eingriff in den Verstehensprozess durch

eine jeweils spezifische, sinnlich erfahrbare Präsenz der Körper der Darstellenden jenseits von Bedeutungszuschreibung [...], welche zugleich die Distanz zwischen Realität und Abbildung markiert und den habitualisierten Weg vom Wahrnehmen zum Verstehen unterbricht. (ebd.)

Diese beschriebene Wirkungsästhetik ist aber nicht auf ein numinoses Bauchgefühl zurückzuführen, sondern ist Ergebnis kalkulierter darstellerischer Verfahren, die sich nicht zuletzt anhand musikalischer Parameter beschreiben lassen. Die stets heftigen, kaum je moderaten oder gar gleichgültigen Reaktionen von Publikum und Kritik auf die Produktionen Schleefs als auch der Ereignischarakter seiner Inszenierungen werden beispielsweise immer wieder an zwei *musikalischen* Elementen festgemacht: Dauer und Dynamik:

Eine Szene, in der zweiundvierzig Sportler einen Bewegungsablauf und einen Text wie eine Endlosschleife wiederholen, wird so gnadenlos ausgedehnt, daß sich der letzte Rest von Gefallen in Ablehnung auflösen muß. Wenn das Publikum danach heftig applaudiert, so gilt das wohl der schauspielerischen Bravour und schafft zugleich physisch-akustisch Erleichterung. (Rothschild 1998)

Neben seinem provokativen Umgang mit aufgeladenen Zeichenträgern (SS-Ledermäntel, Hymnen etc.) und eher konventionellen Angriffen auf die Grenzen des bildungsbürgerlichen Anstands (Nacktheit, Sadismus, etc.) sind es vor allem die Exzesse in Dauer und Dynamik, die die Emotionen wecken. Der Chor an der Rampe, der mit fünfzig lauten Stimmen die Zuschauer direkt attackiert, stellt eine Zumutung, eine Bedrohung dar. Elfriede Jelinek sagt in einem Interview über ihre Texte: „Die Sprache ist ein gefährliches Gut, wenn man Leuten die eigene Sprache in den Rachen zurückstopft, dann hat das eine geradezu unglaubliche Sprengkraft“ (Jelinek in: Leiprecht 1999: 4). Dieses Zurückstopfen gelingt natürlich beson-

ders in der musikalischen Intensität, in der Einar Schleef es praktiziert: vervielfältigt, potenziert, direkt, laut. Doch erst im Kontrast, erst dadurch, dass Schleef stets auch gegenteilig musikalisiert, leise Töne und Pausen präsentiert, nahe liegende Erwartungen raffiniert enttäuscht, entfaltet sich die Wirkung der beiden Extreme.

Schleefs Theater ist gerade auch in musikalischer Hinsicht ein Theater der Extreme, das kontroverse Reaktionen nachgerade kompositorisch nahe legt. Schleefs Theater als Musik besteht und beharrt auf Kontrasten und Widersprüchen. Es finden sich kaum Zwischentöne, Kompromisse, Überleitendes oder Verbindendes. Wenn Elfriede Jelinek, selbst erfahrende Musikerin, den Begriff der ‚Durchführung‘ für ihr Schreiben in Anschlag bringt (siehe Leiprecht 1999: 4), so ist er mit Schleefs Inszenierungen nicht vereinbar. Bei Marthaler konnten etliche mit dem Begriff der Durchführung gemeinten Verfahren der musikalischen Elaboration, Entfaltung und Entwicklung musikalischen Materials beobachtet werden; bei Schleef gälte das m. E. nicht. Er setzt seine musikalischen Elemente hart gegeneinander, segmentiert und reiht aneinander, ohne kompositorisch zu entwickeln und zu vertiefen. Er musikalisiert damit auch – anders als Marthaler – nicht im erkennbaren Rückbezug auf traditionelle oder avantgardistische Vorbilder aus der abendländischen Musiktradition, auch wenn er – ähnlich wie Marthaler – auf Chorlieder, Opernchöre und klassisch Vertrautes zurückgreift. Die musikalischen Zitate bleiben jedoch häufig Fremdkörper. Die Bühnenmusik und Schleefs eigenwillige musiktheatrale Formsprache gehen keine Wechselwirkung ein, sondern werden beziehungslos einander beigestellt. Es entsteht eine Theaterästhetik, die sich auch in musikalischer Hinsicht als autonom und selbstbezogen erweist, ohne hermetisch zu sein, da sie stets ganz offensichtlich auf Mitteilung aus ist: Mitteilung, der sich der Zuschauer gerade aufgrund der gewählten Verfahren der Musikalisierung nur schwer entziehen kann.

4 „Ich will eine Maschine sein“ – Musikalischer Satz und Klangfarbe im Theater Robert Wilsons

Prolog

Holm Keller: Warum gibt es Ihrer Meinung nach so wenige wissenschaftliche Arbeiten über ihn?

Heiner Müller: Bei Wilson fehlt das Material für Fußnoten. Das ist kein Einwand gegen ihn. Es ist die Sicht des Wissenschaftlers, der etwas braucht, das Fußnoten ermöglicht. Damit er seine Belesenheit nachweisen kann, die Intensität seines Quellenstudiums. Bei Wilson läßt sich das schwerer finden, obwohl es doch viel stärker vorhanden ist. Man entdeckt es mit einem genaueren Blick, aber einem Blick, der nicht nur von Lektüre, sondern von Beobachtungen ausgeht, von Erinnerungen, von Erfahrungen. Und damit markiert er eine grundsätzliche Grenze von Wissenschaft über Theater. Durch die Textorientierung der Wissenschaft werden die Texte verfehlt. Wenn man immer nur auf den Text kuckt und den Kontext nicht mehr sieht, das Umfeld, dann sieht man auch den Text nicht mehr.²⁹⁴

Heiner Müller hat mit seiner Einschätzung, Robert Wilsons Theater eigne sich nicht für den wissenschaftlichen Diskurs, zumindest quantitativ nicht Recht behalten. Eine Fülle von wissenschaftlichen Aufsätzen und Publikationen aus drei Jahrzehnten liegt vor. Und nicht zuletzt Wilsons eigene Stiftung, die Byrd Hoffman Foundation, sorgt mit ihrem umfangreichen Archiv längst für ausreichend Material für die Fußnoten.

Ich habe bereits im Kapitel II.4.1.4 angekündigt, dass die Beschäftigung mit Robert Wilson einen eher ergänzenden Charakter haben würde und das in zweifacher Hinsicht: Angesichts der Publikationsdichte zu seinem Werk erscheint es müßig, bestimmte Aspekte zum x-ten Mal zu erwähnen und neu zu formulieren.²⁹⁵ Die Redundanz, die sich durch das

²⁹⁴ In: Keller 1997: 101.

²⁹⁵ Einige Publikationen, die den Hintergrund dieses Kapitels bieten und viele hier vernachlässigte Aspekte Wilsonschen Theaters behandeln, seien cursorisch genannt. Allgemein bzw. in seiner Eigenschaft als postmoderne Theaterform beschäftigen sich folgende Arbeiten und Aufsätze systematisch und analytisch mit Wilson: Arens 1991, Graff 1994, Henrichs/Nagel 1996, Justen 1981, Kort 1996, Lehmann 1988, Pfister 1985, Seidel 1988, Thomsen 1987, Voigtländer-Just 1984, Wirth 1979, 1980, 1985, Zurbrugg 1988. Graff diskutiert dabei außerdem ausführlich die Rezeption Wilsons, besonders in Deutschland. (Graff 1994: 163ff.) Einblick in die Probenarbeit geben: Brecht 1978, Cole 1992, Hentschler 1993, die interkulturellen Aspekte von Wilsons Theater beleuchten v.a.: Keller 1997, Kort 1996, Marranca 1996, Weiler 1994. Wilson im visuellen Kontext von Film, Bildender Kunst, Installation etc. sehen: Finter 1985, Graupner 1995, Krumme 1998, Richterich 1993, Simhandl 1993. Als lediglich materialreiche Huldigungsschriften

wissenschaftliche Korpus zu Wilson zieht, ist schon ausgeprägt genug.²⁹⁶ Zum anderen werde ich auch nicht auf alle musikalischen Aspekte im Theater Wilsons eingehen: Rhythmus, Motivik oder Formbeziehungen, wie sie bereits am Beispiel Marthalers und Schleefs behandelt wurden, bleiben bei Wilson weitgehend außer acht, um die Stringenz der Arbeit zu wahren.

Wilson's Theater wirft aber eine Reihe von Besonderheiten auf, die es auch mit dem Ziel einer Vervollständigung der musiksystematischen Aspekte zu untersuchen lohnt. Sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch lässt sich bei Wilson eine spezifische Musikalisierung des Theaters beobachten, die sich von den bisher genannten Beispielen chorischen Theaters maßgeblich unterscheidet. Einige dieser Unterschiede sind bereits in den vorigen Kapiteln als kontrastive Ergänzungen zur Sprache gekommen.

Meine Aufmerksamkeit gilt hinsichtlich der Produktionsstrategien Wilsons besonders der ausgeprägten kompositorischen Vorarbeit, der visuell-musikalischen Strukturierung seiner Arbeiten im Vorhinein (Akt I). Die resultierende Ästhetik ist unter anderem von der Koexistenz vieler visueller und akustischer Spuren (oder ‚tracks‘) gekennzeichnet (Akt II). Über die Trennung der verschiedenen räumlichen, semantischen und akustischen Spuren ist verschiedentlich geschrieben worden.²⁹⁷ Mich interessiert hingegen v.a., ob und wie diese Spuren auf einer musikalisch-kompositorischen Ebene vernetzt sind. Das Zusammenspiel mehrerer ‚Stimmen‘ (Spuren) wird musiktheoretisch von der Satzlehre beschrieben und analysiert, auf die ich daher zurückgreife (Akt III). Dann nehme ich in Akt IV den Aspekt der Klangfarbe, der sowohl am Beispiel von Marthalers als auch Schleefs Inszenierungen bereits thematisiert wurde, noch einmal auf. Wilsons Technik der Mikrofonierung der Schauspielerstimmen und ihrer Amalgamierung mit einem häufig dichten ‚sound track‘ aus Geräuschen, weiteren aufgenommenen Stimmen und Musik rücken die Klangfarbe als zentrales musikalisches Gestaltungsmittel erneut ins analytische Bewusstsein. In Akt V steht schließlich zusammenfassend die Frage musiktraditioneller Referenzen im Mittelpunkt.

können gelten: Böhm 1996, Holmberg 1996, Quadri/Bertoni/ Stearns 1997, Rockwell 1984.

Die wahrscheinlich vollständigste Liste aller Publikationen über Robert Wilsons findet sich auf der Homepage der Byrd Hoffman Foundation unter www.robertwilson.com/works/workMaster.htm.

²⁹⁶ So zitieren allein sechs Publikationen das von Wilson seinerseits wiederholt erzählte Beispiel der verlangsamten Videosequenzen eines Psychologen, der in slow motion erst die ganze emotionale Palette von Müttern beim Aufnehmen ihrer schreienden Babys sichtbar gemacht habe, was Wilson, neben anderen Einflüssen, zu seiner verlangsamten Bewegungsästhetik inspiriert habe. (Graff 1994: 228, Graupner 1995: 194, Holmberg 1996: 97, Kaye 1994: 63, Quadri 1997: 11, Simhandl 1993: 146 und u.a. in: Wilson 1992)

²⁹⁷ So z.B. in Arens 1991: 25, Cole 1992: 156ff., Lehmann 1988: 31ff.

Anders als in den vorigen Kapiteln fehlen in diesem Teil der Arbeit ausführliche Analysen, wie sie an Inszenierungen von Schleef und Marthaler erprobt wurden. Das hat folgende Gründe: Besonders relevant für die vorliegende Arbeit sind Wilsons Inszenierungen aus den siebziger und achtziger Jahren²⁹⁸, von denen ich die wenigsten live sehen konnte; die greifbaren Videofassungen²⁹⁹ sind zudem größtenteils von sehr schlechter Qualität. Sie lassen, zusammen mit Kritiken, Berichten, Fotos etc. Aussagen über Wilsons Arbeit zu, machen eingehende musikalische Analysen aber zu einem zweifelhaften Unternehmen. Eine Ausnahme bilden zwei Produktionen, die als primäre Beispielquelle dienen werden: die *Knee Plays* (Minneapolis 1984) aus Wilsons Großprojekt *The CIVIL warS* und seine Inszenierung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* (Hamburg 1986), die beide gut dokumentiert sind. Es sind zudem zwei Inszenierungen, die ausgeprägt chorisches sind und damit dem gewählten theaterhistorischen Kontext entsprechen.

Ich stelle die beiden Inszenierungen auch deshalb in den Mittelpunkt, weil sie am deutlichsten die Rede von der Musikalisierung aller Theatermittel exemplifizieren. Die zunehmende Hinwendung Wilsons zu Opern- und Musical-Inszenierungen ist nur auf den ersten Blick als zunehmende Musikalisierung seines Theaters zu sehen. Zu beobachten wäre hingegen, dass der verstörende Einsatz musikalischer Phänomene der Dauer, der Stille, des Stimmklangs etc. in Wilsons frühen Arbeiten gerade in den späteren Musical-Produktionen³⁰⁰ einer publikumsgerechten Konventionalisierung gewichen ist. Jenseits einer solchen Wertung ist die Art der Musikalisierung eine andere, die sie für mein Vorhaben weniger interessant macht: Die verstärkte Rolle der Musik (in Oper und Musical) dominiert die Rezeption der Musikalität der Inszenierung insgesamt. Es liegt eine Wahrnehmung dieser Arbeiten Wilsons als Theater *mit* Musik nahe, während mein Interesse an seinem Theater *als* Musik festhält.

²⁹⁸ Aufgrund des Umstandes, dass Wilson anhaltend produktiv und stilistisch sehr konstant arbeitet (wobei man den frühen Arbeiten vor *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) eine gewisse Sonderrolle einräumen müsste) halte ich es für sinnvoll, hier punktuell den gewählten theaterhistorischen Bezugsrahmen des chorischen Theaters der neunziger Jahre, auszuweiten. Siehe dazu auch meine Anmerkungen in Kapitel II.3.

²⁹⁹ Ich danke an dieser Stelle Gerald Siegmund vom Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaften herzlich, der mir Zugang zum umfangreichen Videomaterial des Instituts verschaffte.

³⁰⁰ V.a. *Black Rider* (1990), *Alice* (1992), *Woyzeck* (2000) jeweils mit Musik von Tom Waits sowie *Time Rocker* (1996) und *POEtry* (2000) mit Musik von Lou Reed.

Akt I Das ‚Visual Book‘ als Partitur: Wilsons kompositorisches Inszenierungsprinzip

*Wilson's theatre presents a kind of movement that, like music, is distinguished from chaos by its being perceived as organized. (Susan L. Cole)*³⁰¹

Viel stärker, als das bei anderen Regisseuren der Fall ist, thematisieren sowohl die Beschreibungen von Wilsons Arbeitsweise als auch er selbst die Bedeutung der Musikalität für den Produktionsvorgang. Auch wenn es sich m. E. im weiteren empfiehlt, Wilsons Arbeiten unabhängig von ihren umfangreich dokumentierten Entstehungsprozessen musikalisch zu betrachten, gehe ich zunächst auf die spezifische Genese der Arbeiten als einem Spezialfall musikalischen Inszenierens ein.

Wilson beginnt seine Arbeit an einer Produktion stets mit einer – auch musikalischen – Setzung. Er teilt den Verlauf der geplanten Aufführung, mal mehr mal weniger abhängig von einer Textvorlage in Abschnitte ein, die er meist Akte nennt. Diese Akte unterteilt er wiederum in einzelne Sequenzen. Jede Sequenz findet in einem Bühnenbild statt, dessen geometrische Struktur Wilson in einer Reihe von Skizzen festlegt, indem er die Bühne jeweils als schwarz-weiße Proszeniumsansicht zeichnet. Bevor irgendetwas anderes feststand, gab es beispielsweise zu seinem geplanten multinationalen Theateropus *The CIVIL warS* (1984) bereits eine fertige Struktur (siehe Abb. 7).

Im Unterschied zur sonst üblichen Arbeit eines Bühnenbildners umfasst Wilsons ‚visual book‘, d.h. die Skizzenserie, die den Verlauf der Inszenierung festlegt, häufig auch Angaben über die genaue Dauer der geplanten Sequenzen und macht sie damit zu einer, wenn auch groben, musikalischen Partitur. Holm Kellers Beschreibung der Entstehung von *Einstein on the Beach* (Avignon 1976) verdeutlicht dies:

Wilson's Arbeit an einem neuen Werk beginnt mit der Festlegung von dessen Struktur: Ein Stück soll, beispielsweise, 4 Stunden und 45 Minuten dauern und aus vier Akten bestehen. Dabei gliedert sich der erste Akt in die Teile A1 und B1, der zweite in C1 und A2, der dritte in B2 und C2, während sich der vierte Akt aus den drei Teilen A3, B3 und C3 zusammensetzt. Gleiche Buchstaben bezeichnen verwandte Abschnitte. Sowohl zwischen den vier Akten als auch an Anfang und Ende des Werks stehen Gelenkstücke, sogenannte „knee plays“. Diese heißen K1, K2, K3, K4 und K5. Jedem der damit insgesamt 14 Abschnitte wird eine bestimmte Länge zugeordnet: K1 soll 8 Minuten, A1 21 Minuten, B1 27 Minuten, K2 6 Minuten dauern, und so weiter. Mit diesem Plan entwickelte Wilson die Oper *Einstein on the Beach*. (Keller 1997: 17)

³⁰¹ Cole 1992: 158.

Abbildung 7: *The CIVIL warS*: geplante Gesamtstruktur³⁰²

AKT I	AKT II	AKT III	AKT IV	AKT V
knee-play 1	knee-play 4	knee-play 7	knee-play 11	knee-play 12
Szene A	Szene A	Szene A	Szene A	Szene A
<i>Köln</i>	<i>Marseille – Nizza – Lyon</i>		<i>Köln</i>	<i>Rom</i>
knee-play 2	knee-play 5		knee-play 13	
Szene B	Szene B	Szene B	Epilog	Szene B
<i>Rotterdam</i>	<i>Marseille – Nizza – Lyon</i>		<i>Rom – Köln</i>	<i>Rom</i>
knee-play 3	knee-play 6	knee-play 8		knee-play 14
Szene C	Szene C	Szene C		Szene C
<i>Tokio</i>	<i>Tokio</i>	<i>Tokio</i>		<i>Rom</i>
		knee-play 9		
		Szene D		
		<i>Tokio</i>		
		knee-play 10		
		Szene E		
		<i>Köln</i>		

Neu ist hier gegenüber den bisher betrachteten Theaterformen die umfassende Intentionalität, mit der das Bühnengeschehen von Anfang an musikalisch strukturiert wird. Auch in der ersten Probenphase, dem sog. Workshop A, ist Wilsons Tätigkeit musikalisch beschreibbar: Anhand nummerierter Gesten und einem in Quadrate aufgeteilten Bühnenraum legt Wilson die Bewegungschoreografien fest. Er kann dabei die Spieler (häufig junge Mitarbeiter oder Schauspielschüler, die die späteren Schauspieler bzw. Opernsänger des jeweiligen Theaters in dieser Phase ersetzen) „wie die Klaviatur eines Pianos“ (Wirth 1980: 19) benutzen.

Musikalisierung entsteht also nicht bei der Arbeit am Text oder bei der Ausgestaltung einer situativen szenischen Erfindung, sondern schon auf der Ebene der Inszenierungsstruktur und ihres Bewegungsvokabulars als eigenständige, unabhängige Komposition. Wilsons Regieanweisungen sind kaum je inhaltlicher Art, sie sind genaue Angaben über Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Klanglichkeit des Geschehens. Während der Proben zu *Hamletmachine* (New York City 1986³⁰³) gab er einer Schauspielerin fol-

³⁰² Diese Einteilung entnehme ich dem Programmheft des Kölner Teils, das im Suhrkamp Verlag erschienen ist. (Wilson 1984: 60) Sie wird außerdem in Howard Brookners zweiteiliger BBC-Dokumentation beschrieben, deren zweiter Teil ausschließlich der Arbeit an *CIVIL warS* gewidmet ist. Das Projekt umfasste Teilinszenierungen in Tokio, Rom, Rotterdam, Köln, Marseille-Nizza-Lyon und Minneapolis und sollte zur Olympiade 1984 in Los Angeles als Ganzes zur Aufführung kommen. Während die meisten Teile separat an ihren Entstehungsorten aufgeführt wurden, scheiterte die Zusammenführung aus finanziellen Gründen.

³⁰³ Wie häufig hat Wilson auch diese Inszenierung an mehreren Theatern herausgebracht: am 7. Mai 1986 auf der ‚Mainstage Two‘ der New York University und am 4. Oktober

gende Anweisungen: „You pause seven counts ... Smile at five [counts] ... Dissolve the smile in three seconds. Turn the head in four seconds“ (Wilson in: Cole 1992: 165, Auslassungen und Klammer im Original).

Die Musikalisierung des Theaters ist sozusagen die vorgängige Inszenierungspraxis Wilsons, womit er sich von den meisten anderen Regisseuren deutlich unterscheidet. Das Bühnengeschehen ist bei Beginn der Workshop-Phase B, d.h. der Arbeit mit der eigentlichen Besetzung, schon weitgehend vorkomponiert und die Musikalisierung somit nicht Ergebnis einer Arbeitsmethode, in der sich erst en passant das instinktive Gespür eines Regisseurs (und seiner Spieler) für Timing, Musikalität der Sprache und der Form in den szenischen Ergebnissen niederschlägt. Zu Franco Quadri sagte Wilson bei den Proben zu *Edison* (New York 1979):

Meine Texte wollen keine Geschichte erzählen, sondern werden wie richtiggehende musikalische Partituren konstruiert. Alle Gesten der Figuren haben eine Nummerierung, alle Rhythmen der Beleuchtung und der Handlungen sind auf die Sekunde genau kalkuliert, wie in einer Partitur, in der Licht, Ton und Aktion zusammenfallen. (Wilson in: Quadri 1997: 37)

Bei allem Kalkül bewahrt sich Wilson aber auch einen gewissen Spielraum für Spontaneität und Intuition. Gerade im Umgang mit dem Text fordert er seine Darsteller häufig nach Fertigstellung des choreografischen Szenarios auf, die Sätze einfach zu sagen, wann und wo es ihnen gefällt: „Put the lines in wherever you like“ (Wilson in: Cole 1992: 158). Er entscheidet dann aus dem Gefühl heraus, ob der Zusammenklang so bleiben kann: Das Kriterium ist dabei ganz subjektiv, ob es für ihn ‚richtig‘ klingt.³⁰⁴ Auch die Entstehung seiner eigenen Stücktexte ist von einem spontanen Prozess intuitiven Collagierens geprägt: Bei der Arbeit am Kölner Teil von *The CIVIL warS* schnappte Wilson Dialogfetzen aus dem Radio, dem Fernsehen, aus Restaurants und U-Bahnen auf (siehe Wilson 1984: 41), die später zur Textgrundlage vieler Szenen wurden.

Auch die Inszenierungen, die er mehrfach, d.h. an verschiedenen Theatern mit verschiedenen Besetzungen, herausgebracht hat, stehen in einem Spannungsverhältnis von genauer Festlegung durch die Partitur und indivi-

1986 im Thalia in der Kunsthalle in Hamburg. Meine Beispiele beziehe ich aus der Hamburger Aufführung, die als Fernsehaufzeichnung des NDR vorliegt.

³⁰⁴ Ich verweise hier noch einmal auf folgende bereits im Kapitel II.1.3.2 zitierte Aussage Wilsons: „Si cette composition est réussie, le résultat a simplement l’air ‚right‘“ (Wilson 1977: 220). Dt.: „Wenn diese Komposition gelungen ist, wirkt das Ergebnis einfach ‚richtig‘“ (Übersetzung: Fridtjof Küchemann). Die ‚richtige‘ Wirkung und Aura, das subjektiv Gehörte, Vernommene sind für die Entscheidungen des Regisseurs von primärer Relevanz.

dueller Freiheit in der Ausführung. So berichtet Quadri über die verschiedenen *Orlando*-Versionen von Jutta Lampe und Isabelle Huppert³⁰⁵:

Das menschliche Instrument [...] hält [...] sich an die Ausführung einer Partitur, die die Worte mit einem Code von intentionierten Gesten verbindet, um diese formalistisch wiederzugeben. [...] Wenn nun diese Partitur mit der gewissenhaften Genauigkeit einer Kopie wiederaufgeführt wird, warum verändert sich dann das Ergebnis so stark, daß in Lausanne ein völlig anderes Schauspiel zu sehen ist? Weil dieser Orlando eine Erzählung ist, die für eine Schauspielerin geschrieben wurde, damit diese über Orlando spricht; und weil Wilson akribisch an dem Körper, den Nerven und der evokativen und eigenständigen Introspektion dieser Schauspielerin arbeitet. (Quadri 1997: 51f.)

Isabelle Huppert selbst beschreibt die Arbeit als die Entdeckung einer großen Freiheit in der völlig festgelegten Form³⁰⁶:

At first learning all those precisely choreographed movements was difficult, but when I had them down pat and understood how they express Virginia Woolf's novel on a deep level, a big surprise came. After melting myself into Bob's highly formalistic universe, I discovered complete liberty. (Huppert in: Holmberg 1996: 138)

Wilsons Inszenierungspraxis entlang einer vorkonzipierten Partitur³⁰⁷ stellt sicher eine theatrale Besonderheit dar, sie ist aber kein Einzelfall. Als Beispiel aus einem theaterhistorisch gänzlich anderen Kontext, als dem der für Wilson prägenden Theater- und Tanzavantgarde New Yorks der sechziger und siebziger Jahre, mag das *Theater der Klänge* aus Düsseldorf dienen, bei dem ebenfalls häufig ein weitgehend im voraus komponiertes Bühnengeschehen vorzufinden ist. Das *Theater der Klänge* ist eine Produktionsgemeinschaft von Komponisten, Tänzern und Schauspielern und hat in der Vergangenheit Bühnenperformances nach strengen formalen Maßgaben komponiert und dabei z.B. szenische Parameter einer Art serieller Reihengliederung unterworfen. In der Produktion *Figur und Klang im Raum* (Düsseldorf 1993) bestimmen Darsteller in einem Bühnenraum mit „Mikrophonen, Lichtschranken und Ultraschallsensoren, die der Komponist Thomas Neuhaus entworfen hatte“, das szenische Geschehen. Auf ihrer Homepage heißt es weiter: „Diese Installation ermöglicht eine direkte Steuerung von

³⁰⁵ *Orlando* nach dem Roman von Virginia Woolf hatte am 21. November 1989 an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin mit Jutta Lampe Premiere, am 9. Mai 1993 im Théâtre Vidy Lausanne mit Isabelle Huppert und am 11. August 1996 in Edinburgh mit Miranda Richardson.

³⁰⁶ Dieses Phänomen wird auch von Wilson selbst als Grundlage seiner Arbeitsweise verstanden. Siehe Wilsons Äußerungen im zweiten Teil der Fernsehdokumentation von Jean Gremion (1993) und weiter unten das Kapitel *Knee-Play 4: Wilson und die Himmelsmechanik*.

³⁰⁷ Wilsons „Partituren“ sind weder so genau und detailliert wie Musikpartituren im Allgemeinen sind, noch sind sie so notiert. Dennoch macht der Begriff der Partitur das Ausmaß musikalischer Vorplanung deutlich.

elektronischer Musik und Licht durch das akustische und bewegte Geschehen auf der Bühne, also durch die Darsteller selbst“ (www.tdk.purespace.de/FuKiR.htm, 2. April 2001). Musikalische Parameter werden so theatral verräumlicht und aus ihren herkömmlichen Funktionszusammenhängen herausgelöst. Die Inszenierung von Arnold Weskers Stück *Die Küche* (Düsseldorf 1990) hingegen demonstriert einen kompositorischen Umgang mit traditionell dramatischem Material in einer Ästhetik, die bei weitem nicht den Grad an Abstraktheit erreicht, der *Figur und Klang im Raum* bzw. auch viele Inszenierungen Wilsons kennzeichnet.³⁰⁸ Das *Theater der Klänge* verstand das Stück als „hochinteressante Sprachkomposition für ein großes ‚Schauspielerorchester‘“, bei dem der „polyphone Text [...] streckenweise wie eine Rhythmus- und Dynamikkomposition behandelt [wird], während gleichzeitig ein genau choreografiertes Ballett der Steaks, Gemüsesuppen und Lammkoteletts abläuft“ (www.tdk.purespace.de/Die_Kueche.htm, 4. Mai 2001).

Akt II Trackwork

Es gibt etwas zu sehen, und es gibt etwas zu hören, und das macht Theater aus. (John Cage)³⁰⁹

Wenn Christian Thomsen vom „Bildertheater“ Wilsons (Thomsen 1987: 55) spricht, stellt er sich in eine lange Reihe von Wissenschaftlern und Journalisten, die den visuellen Aspekt in Wilsons Inszenierungen hervorgehoben haben.³¹⁰ Die Theaterwissenschaftlerin und Herausgeberin des *Performing Arts Journal* Bonnie Marranca, die als eine der ersten in Bezug auf Wilson vom ‚theatre of images‘ gesprochen hat, macht jedoch auch die Kategorie des Hörens als eine bisher vernachlässigte Perspektive stark³¹¹: „Since the beginning of his work in the theater Wilson has been acclaimed

³⁰⁸ Siehe: Theater der Klänge (Hg.) 1997: *Zehn Jahre auf dem Weg zu einem eigenen Theater*. Düsseldorf; darin besonders die Beiträge von Jörg U. Lensing (S. 6-10) und Thomas Neuhaus (S. 26-28).

³⁰⁹ Zit. in Zuber 1999: 197.

³¹⁰ Folgende Buch- und Aufsatztitel mögen dies exemplarisch belegen: „Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson“ (Armstrong 1988); „Robert Wilsons ‚Theatre of Images‘“ (Simhandl 1993); „Robert Wilsons Bilder“ (Thomsen 1987); *Robert Wilson: The Theater of Images* (Rockwell 1984); *Robert Wilson: From a Theater of Images* (Stearns 1980).

³¹¹ Auch Nikolaus Müller-Schöll beschäftigte sich in seinem Vortrag „Polyphonie und Aphonie bei Heiner Goebbels und Robert Wilson“ (in: Bayerdörfer 2002: 93-108) auf dem Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft *Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel*, München 29.10-1.11. 2000 mit der weniger beachteten Ästhetik des Hörens im Theater Wilsons.

for the sublime grace of his images, while the prominence of voice, the speech styles, and the sound poetry in the same pieces have gone largely unremarked“ (Marranca 1996: 44). Im Rahmen meiner Untersuchung der Musikalisierung des Theaters interessiert mich hier besonders die kompositorische Verschränkung der theatralen Ausdrucksebenen, die zunächst in den folgenden Kapiteln im Vordergrund stehen soll. Im Anschluss daran wird anhand des Aspekts der Klangfarbe aber auch die Kategorie des Hörens noch einmal hervorzuheben sein.

Um zu klären, wie Wilsons Trackwork-Ästhetik und die musikalische Satzlehre in einen analytisch fruchtbaren Zusammenhang gebracht werden können, bedürfen beide einiger definitorischer Vorbemerkungen. Der Begriff ‚Trackwork‘ bezeichnet, in Anlehnung an die Spuren (‚tracks‘) eines Mischpults, die getrennte Behandlung der Ausdrucksebenen des Theaters. Zu unterscheiden ist dabei eine Trennung im Arbeitsprozess durch von einander unabhängige Erarbeitung etwa von Ton- und Bildspur³¹² und eine Trackwork-Ästhetik der Aufführung selbst, die nicht zwangsläufig aus dem entsprechenden Arbeitsprozess resultiert, aber häufig auf ihn zurückgeht. Der Eindruck von Spurentrennung bei einer Aufführung beruht dabei vor allem auf dem Fehlen semantischer Zusammenhänge zwischen den Ausdrucksebenen.

Wilsons Theater liefert ausreichend Beispiele für Spurentrennung sowohl in der Erarbeitung als auch im szenischen Resultat. Über den Entstehungsprozess sagt er während der Arbeit an *The Golden Windows* (New York City 1985): „The visual book was written with no regard to the text. The text was written with no regard to the visual. And then they were put together. You can find relationships between the two, but the visual does not necessarily decorate the text. I made the gestures without thinking about what the text was saying“ (Wilson zit. in Cole 1992: 156). Holm Keller beschreibt das ästhetische Ergebnis dieser Vorgehensweise so:

Wilsons Theaterästhetik ist gekennzeichnet durch die Eigenständigkeit der verschiedenen an einer Aufführung beteiligten Künste. Jeder Bereich wird von dessen eigener, ihm innewohnender Grammatik gesteuert: Personenführung, Bühnenbild-Bewegung, Sprache, Licht, Text und Musik sollen unabhängig voneinander so interessant sein, daß sie ebenso für sich allein stehen könnten. (Keller 1997: 22)

Heiner Müller macht zusätzlich noch auf ein vorschnell geprägtes Schlagwort aufmerksam, das sich durch die Wilson-Rezeption zieht: die Rede vom Gesamtkunstwerk. „Das halte ich für sehr wichtig: die Trennung der Elemente, im Gegensatz zum Mißverständnis vom Gesamtkunstwerk als Eintopf, oder als synthetischer Brei“ (Müller in: Keller 1997: 87); ein

³¹² In dieser Form hat der Begriff auch Einzug in die theaterpädagogische Literatur gehalten, wie z.B. in Ruth Zaporahs *Action Theater* (Berkeley, CA. 1995).

Missverständnis, wie es z.B. bei Peter Simhandl zu finden ist: „Mit seinem Bemühen, die Einzelkünste zusammenzuführen, aus ihren Elementen neue Synthesen zu komponieren, knüpft Wilson an das von Richard Wagner ausgehende und seitdem immer wieder aufgegriffene Ideal des theatralen Gesamtkunstwerks an“ (Simhandl 1993: 144). Wilson verwendet ganz im Gegenteil viel Energie darauf, die Einzelkünste *nicht* zusammenzuführen; eine Synthese findet häufig nicht auf der Bühne statt, sondern höchstens im Kopf des Zuschauers, dem jedoch die Art der Synthese weitgehend anheim gestellt bleibt.

Wilsons beschreibt seine Inszenierungen häufig als simultane Vorführung eines Stummfilms und eines Hörspiels – eine Beschreibung, die ebenfalls mit dem Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung kaum in Einklang zu bringen sein dürfte:

If you take a silent movie, you can only see the text, but you can still think about the way it sounds. There is so much space for the listener because we can hear the sound of the text in our imagination. If we take a radio play, the boundaries of the images are limitless because we can imagine whatever we want. There's a voice in both and there's an image in both; one is external; and one is internal ... In a sense what I am doing is like trying to take the radio drama and a silent film, and place the radio's voice over the visual image. (Wilson, zit. in Armstrong 1988: 577f. Auslassung im Original)

Die Trennung von Spuren beschränkt sich bei Wilson aber nicht auf das duale Prinzip ‚Tonspur vs. Bildspur‘. Wilsons Trackwork ist auch ein rein räumliches: Wie man seinen Bühnenskizzen und Aussagen entnehmen kann, teilt sich die Bühne bei Wilson stets in „successive, horizontal playing zones (‘tracks‘, Wilson calls them), in each of which activities take place singly or simultaneously. The activity in one zone is continually juxtaposed with the activities in other zones, and the eye must move constantly to take them all in“ (Tomkins 1984: 74f.).

Auch anhand dieser räumlichen Tracks³¹³ betont Wilson wiederum seine Intention, dass sich das Geschehen in den Raump Spuren möglichst unverbunden und eigenständig vollziehen soll:

Another thing that happens is that the stage is divided into zones – stratified zones one behind the other that extend from one side of the stage horizontally to the other. And in each of the zones there's a different ‚reality‘ – a different activity defining the space so that from the audience's point of view one sees through these different layers, and as each occurs it appears as if there's no realization that anything other than itself is happening outside that particularly designated area. (Wilson 1995/1969: 59f.)

³¹³ Eine Vorstellung von diesen Raump Spuren bietet Wilsons Skizze der „7 layers of zone activity“ für *King of Spain* (New York City 1969), abgedruckt in: Wilson 1970: 258f.

In seiner Inszenierung *The Forest* (Berlin 1988) lassen sich sowohl die räumliche Trennung als auch die Unabhängigkeit der Ausdrucksebenen insgesamt beobachten. Bereits im ersten Teil überlagern sich deutsche Texte (live, über Mikro), englische Texte (vom Band), Musik und Geräusche auf akustischer Ebene; räumlich teilen sich – neben den Bühnenelementen – ein Schauspieler (Peter Fitz, vorne), ein versunken spielendes Kind (Mitte) und unregelmäßig vorbeirennende Läufer (hinten) die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Warum soll es dann gerade am Beispiels Wilsons sinnvoll sein, die Simultanität der theatralen Ausdrucksebenen wie Partiturstimmen anhand der musikalischen Satzlehre zu beschreiben, die sich gerade mit der Spezifik des *organisierten Zusammenspiels* und nicht des *organisierten Getrenntseins* beschäftigt?

Auch wenn Wilson unterschiedliche szenische Spuren häufig getrennt erarbeitet, stellt er selbst, sich auf seine künstlerische Intuition berufend, die Instanz dar, die ein wie auch immer geartetes Vernetztsein der Spuren untereinander kontrolliert und garantiert. Nicht der Zufall, sondern Wilsons Gespür dafür, wann es „richtig klingt“ entscheidet über das Zusammengehen von Bewegung und Sprache, von Licht und Musik. Er selbst hebt die Bedeutung einer Feinabstimmung der Track-Beziehungen hervor: „So, in the beginning it may seem quite arbitrary, this placement of two things together that are happening on simultaneous, parallel tracks. But it's very important, you see, for me the way they either align, or are slightly out of phase, or are very much out of phase. And how they're shifted, the audial and visual books, and put together“ (Wilson 1992/1988: 251f.). Neben sehr ausgeprägten Beispielen des Trackwork als beziehungsarmem Nebeneinander der Spuren, wie z.B. in *The Forest* (Berlin 1988) oder *CIVIL warS* (Kölner Teil 1984), finden sich so auch zahlreiche Beispiele eines unmittelbar sinnfälligen kompositorischen Verbundenseins der Spuren untereinander. Das bereits anhand von Marthalers *Die Spezialisten* erläuterte Prinzip des „Mickey-Mousing“³¹⁴ beispielsweise, das Musik und Bewegung mit komischer Wirkung vollständig synchronisiert und verschmelzen lässt, findet in zahlreichen Inszenierungen Wilsons Anwendung.³¹⁵

Darüber hinaus lässt sich das Prinzip der Spurentrennung in der Praxis gar nicht in Reinform aufrechterhalten: Sowohl der Darsteller als auch der Zuschauer nimmt die getrennt gedachten Vorgänge simultan wahr und vernetzt sie. In Wilsons Theater sind ihm dabei nur mehr Freiheiten gewährt als bei anderen Theaterformen, und die Vernetzung findet mögli-

³¹⁴ Siehe Kapitel III.1.5.2.

³¹⁵ So z.B. in *Orlando* (Lausanne 1993), *Time Rocker* (Hamburg 1996), *Dantons Tod* (Salzburg/Berlin 1998), *Woyzeck* (Kopenhagen 2000).

cherweise nicht primär auf semantischer, sondern auf einer nicht-diskursiven Ebene statt; etwa auf musikalischer Ebene.

Isabelle Huppert beschreibt diesen Vorgang mit einer Bildmetapher:

In *Orlando* gibt es den körperlichen Ausdruck, den stimmlichen Ausdruck mit all seinen verschiedenen Nuancen, und es gibt den Text in seiner inhaltlichen Bedeutung. Zunächst mag es scheinen, daß sich diese drei Komponenten auf unterschiedlichen Ebenen bewegen, wie drei Parallelen. Normalerweise treffen Parallelen niemals aufeinander. Aber da sich diese Parallelen in einem rätselhaften und unterbewußten Raum ansiedeln, bewegen sie sich schließlich doch aufeinander zu. Man erkennt, daß sie miteinander verwoben sind. (Huppert in: Keller 1997: 26f.)

Stellen wir uns die Parallelen als Systeme einer musikalischen Partitur vor, bliebe die Erkenntnis dieselbe: Die ‚Stimmen‘ des musikalischen Satzes sind auf eine noch näher zu bestimmende Art und Weise miteinander verwoben. Besonders evident ist dieses Verwobensein bei der Partiturstimme ‚Licht‘, die bei Wilsons in tagelangen Beleuchtungsproben mit den Bewegungen der Schauspieler, den Verwandlungen des Raumes, der Musik und dem Soundtrack kompositorisch verbunden wird und dabei nicht selten die Führungsstimme der entstehenden Satzstruktur übernimmt. Die Art, wie Wilson Licht einsetzt, ist mehr als bei anderen Regisseuren einer der vielen Garanten für die Musikalität der Gesamtinszenierung.

Knee-Play 1 Wilson und die Musikalität des Lichts

Was ich mache, betrachte ich als eine Art „optische Musik“. (Robert Wilson)³¹⁶

Anknüpfend an die Überlegungen zur Funktion von Bühne, Requisit und Licht für die musikalische Formgebung, die ich im Rahmen des Kapitels über Christoph Marthaler angestellt habe³¹⁷, kommt man bei Robert Wilsons Theater nicht umhin, die musikalisierende Funktion des Lichts in seinen Inszenierungen noch einmal aufzugreifen und zu differenzieren. Der Beleuchtungsmeister Hanns-Joachim Haas kam bereits weiter oben³¹⁸ mit seiner Einschätzung zu Wort, Wilson behandle das Licht musikalisch (Haas 1987: 23). Außerdem gelte umgekehrt: „daß das zunächst rein Optische musikalische Wirkungen erzeugt“ (ebd.). So bewirkt die Lichtgebung bei Wilson zunächst einmal musikalische Formbeziehungen wie Wiederholung, Variation und Kontrast, segmentiert gemeinsam mit den Bühnenbildern die stets genau voneinander abgegrenzten Teile (Akte) der jeweiligen Inszenierung.

³¹⁶ Wilson: 1991/1978: 372.

³¹⁷ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form*.

³¹⁸ Siehe Kapitel II.4.1.2 *Metaphorik*.

Die außergewöhnlich hohe Dichte an Lichteinstellungen pro Aufführung³¹⁹ macht das Licht bei Wilson über eine formgebende Größe hinaus, die sich auf die *tektonische* Wahrnehmungsebene auswirkt, zu einem rhythmischen Element, das auch bereits auf der *motivischen* Ebene zum Tragen kommt. Arthur Holmberg hebt diesen Aspekt hervor, indem er sagt:

Composing suggests the rhythmic element in Wilson's lighting. Wilson's lights are fluid, constantly changing and changing constantly our perceptions. The genius of Wilson's lighting [...] can only be understood through time. [...] It is Wilson's ability to durchkomponieren – to through-compose a complex structure with lights – that leaves other lighting designers agog. (Holmberg 1996: 122)

Und Steven Strawbridge, der als Lichtdesigner für Wilson gearbeitet hat, unterstreicht die kleinteilige rhythmische Relevanz des Lichts mit folgender Beobachtung: „Wilson's lighting is like a musical score.“³²⁰ I know the techniques of lighting. I know how to get objects and actors to look the way I want. But Wilson uses lights like phrases in an orchestral tone poem. The movement of light follows a line through time“ (Strawbridge in: Holmberg 1996: 122f.). Licht kann bei Wilson und anderen dabei nicht nur zur Musikalisierung eines szenischen Gefüges dienen, sondern Ausgangspunkt der szenischen Komposition überhaupt sein. Heiner Goebbels beschreibt diesen Vorgang als Wunsch gegenüber der vielfach allzu konventionellen Beleuchtungspraxis:

Daß Licht auch ein eigenes Mittel ist, mit dem man Theater erfinden kann: diesen Eindruck habe ich selten. Und auch wenn ich als Theaterkomponist mit Regisseuren gearbeitet habe, war meine Erfahrung immer so, daß im Grunde ohne Licht probiert wird, und man hinterher das, was man probiert hat, schön beleuchtet. Das macht man jetzt schöner als früher, aber man arbeitet nicht so, wie es Wilson tut oder wie ich es zum Beispiel auch in meiner Zusammenarbeit mit Jean Kalman immer versuche: daß man von Anfang an das Licht dabei hat, teilweise auch vom Licht her erfindet, vom Licht aus denkt, vom Licht aus Sachen überhaupt erst möglich macht. (Goebbels in: www.heinergoebbels.com/english/small.htm, 22.5.2001)

Ein Beispiel für Wilsons musikalisches Licht bietet seine Inszenierung von Gertrude Steins *Saints and Singing* (Berlin 1997). Die Aufführung beginnt

³¹⁹ Holmberg berichtet, die ca. neunzigminütige Inszenierung von Heiner Müllers *Quartett* (Stuttgart 1987, Cambridge, Mass. 1988) habe bereits über 400 Lichtstände verfügt; das sind im Schnitt viereinhalb Lichtwechsel pro Minute. (Siehe Holmberg 1996: 122)

³²⁰ Der Begriff der Partitur ist auch hinsichtlich einer Notation des Lichts durchaus sinnvoll. Andrzej Wirth beschreibt in seinem Aufsatz „Dekonstruktions-Effekte auf dem Theater und das Problem der Notation“ (1985) Versuche, Licht ausdrücklich musikalisch zu notieren, so z.B. anhand von Mimi Garrards Tanztheaterproduktion *Phosphones* von 1971. (Wirth 1985: 159ff.)

nach einem „Prelude“ vor dem Vorhang auf leerer Bühne³²¹, die mit einem weißen Bodentuch ausgeschlagen und nach hinten von einer weißen Opera-Folie begrenzt wird. Beim Auftritt des ersten Spielers ist der Bühnenboden bläulich, der Prospekt hellgrau beleuchtet. Der Spieler, wie alle Spieler ganz in weiß gekleidet, geht zügig zu einer Position links hinten, macht ein ausladende Drehung und bleibt mit einem aufstumpfenden Akzent stehen. Damit synchron bekommt er zum einen einen hellen Spot von oben, gleichzeitig wechselt die Folie abrupt ihre Farbe: Sie zeigt jetzt einen fließenden Übergang von Dunkelblau (oben) zu Hellblau (unten), auch der Bühnenboden verändert dabei seine Farbigkeit. Ein zweiter Spieler tritt auf, dreht sich ähnlich wie Spieler 1, allerdings weiter in der Bühnenmitte. Er bekommt ebenfalls einen Lichtakzent von oben, die Opera-Folie färbt sich durchgehend grau. Auch der dritte Spieler, der sich rechts vorne positioniert, wird bei seinem Stehenbleiben mit einem zusätzlichen Spot beleuchtet, Folie und Raumlicht verändern sich jedoch diesmal nicht.

Es folgen einige Auftritte, die sich vor allem in ihren Bewegungstempi unterscheiden; so wird ein zappelnd rennender Darsteller von zwei elegisch schreitenden Damen gefolgt, deren Positionierung ebenfalls von einem punktuellen Lichtakzent begleitet wird. Erst als sich das Tableau vollständig formiert hat, dunkelt sich die Rückfolie sowie die gesamte Bühne in diesmal langsamem Tempo ein und taucht alles in ein Grau-Schwarz, aus dem nur eine Frau mit einer Pistole an der Schläfe hervorsteht, die von einem Verfolger beleuchtet wird.

In dieser kurzen Anfangssequenz (die beschriebenen Vorgänge dauern knapp eineinhalb Minuten) zeigt sich bereits, wie Wilson mit Licht rhythmische Akzente setzt, Erwartungen erzeugt und durchbricht, das Licht mal den Spielern folgen lässt, dann wieder durch die Beleuchtung die Aufmerksamkeit eigenmächtig leitet. Wilsons Licht ist auch in sich bereits mehrstimmig: Die Beleuchtung der Opera-Folie, mit der er fast in jeder Inszenierung arbeitet, grundiert als eine ‚Stimme‘ die Atmosphäre, stellt wie eine Bassstimme eine Bezugsgröße dar, auf die sich alle anderen ‚Stimmen‘ notwendig beziehen müssen. Eine weitere ‚Stimme‘ sind die scharf konturierten Gassen und Lichtkegel, die den Bühnenraum, besonders den Boden, strukturieren und geometrisch definieren. Und schließlich setzt Wilson eine Unzahl von punktgenauen Scheinwerfern ein, die auf den Gesichtern und Händen der Spieler, auf Objekten und Details des Bühnenbildes einzelne Lichttöne setzen und die bewegt und flexibel eine Art unabhängige Oberstimme des Lichts darstellen. Das Beispiel aus *Saints and Singing* zeigt jedoch, dass auch Wilsons so selbstständig geführtes Licht

³²¹ Das Programmheft weist die ersten vier Teile „P1-P4“ als „Empty Space“ aus. (Wilson 1997a: o.S.)

mitunter recht homophon³²² zur Bewegungspartitur der Spieler verlaufen kann; die Lichtwechsel verlaufen hier rhythmisch meist analog zu den Bewegungsakzenten.

Gerade am Beispiel der Licht-„Stimme“ bestätigt sich, dass es nicht ausreicht, die Unabhängigkeit der Spuren in Wilsons Trackwork zu betonen, sondern dass jede Einzelstimme auch als Teil einer komponierten Gesamtstruktur sinnvoll zu begreifen ist.

Akt III Satzlehre

Unabhängig davon, ob Wilson die Ebenen einer Inszenierung hauptsächlich nacheinander entwickelt hat, präsentiert sich das Bühnengeschehen in der Aufführung als ein gleichzeitiges, dessen Ebenen vom Zuschauer in unterschiedliche Beziehungen gesetzt werden können. Diese Beziehungen zwischen den „Stimmen“ reflektiert bzw. regelt in der Musik der musikalische Satz.³²³ Als Regelwerk des mehrstimmigen Zusammenklangs bezieht sich die Satzlehre natürlich besonders auf die intervallischen und harmonischen Ereignisse; im Konzert der szenischen Ausdrucksmittel werden sich allerdings keine Quint- oder Oktavparallelen finden, die es nach traditionellen Satznormen zu vermeiden gilt. Ein Rückgriff auf einige Begriffe und Beschreibungsmuster der Satzlehre muss also auf etwas allgemeinerer Ebene angesiedelt sein: bei der grundsätzlichen Unterscheidung verschiedener Satzbeziehungen.³²⁴ Dies sind im Wesentlichen: Homophonie (homogen und heterogen), Polyphonie (homogen und heterogen), Heterophonie und schließlich das Fehlen jeglicher erkennbarer Satzbeziehung – ein Phänomen, das uns bereits anhand der musikalischen Form als „Beziehungslosigkeit“ begegnet ist.³²⁵

³²² Im folgenden Kapitel werden die Begriffe homophon und polyphon eingehend behandelt.

³²³ Siehe dazu u.a.: Frobenius, Wolf 1980: „Polyphon, polyodisch“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-19. / Kühn, Clemens 1981: „Satzstrukturen“, in ders.: Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik. Laaber, S. 149-180. / Möllers, Christian 1981b: „Polyphone und homophone Satzstrukturen“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funkkolleg Musik, Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main, S. 152-171. / Schlötterer-Traimer, Roswitha 1991: Musik und musikalischer Satz. Regensburg.

³²⁴ Wie immer stellen schauspielmusikalische Teile des szenischen Gesamtarrangement eine Ausnahme dar: Marthalers Chorsätzen, David Byrnes Bläserarrangements in den *Knee Plays* (aus *The CIVIL warS*) oder Heiner Goebbels' Eisler-Bearbeitungen (*Eisler-material*, München u.a. 1998) muss sinnvollerweise mit dem erprobten analytischen Instrumentarium aus Harmonie- und Satzlehre begegnet werden.

³²⁵ Siehe Kapitel III.1.3.4 *Form*.

Homophonie

Christian Möllers hat mit der Unterscheidung ‚homogen‘ und ‚heterogen‘ eine Differenzierung von Homophonie und Polyphonie vorgeschlagen, die mir gerade auch im Hinblick auf das musikalisierte Theater sinnvoll scheint. Eine strenge, d.h. *homogene Homophonie* basiert in der Musik auf einer Führungsstimme und einer ihr rhythmisch Note für Note angeglichenen Begleitung. Entscheidendes Kriterium für die Homophonie ist die Abhängigkeit der ‚Stimmen‘ untereinander, ihr Gleichgerichtetsein. Sie ist typisch für Choräle, oder auch einfache, volksliedhafte Chorsätze. Das Lied *Ein froher Sang* von Karl Friedrich Weinberger, das die Führungskräfte aus *Stunde Null* (Hamburg 1995) inbrünstig singen, ist ein gutes Beispiel für einen homogen homophonen Satz.

Bezogen auf alle szenischen Ausdrucksmittel wird es eine so vollkommene Homophonie kaum geben, das Prinzip der Gleichgerichtetheit hingegen schon. In traditionellen Theateraufführungen finden sich häufig alle szenischen Elemente der Führungsstimme der Figur untergeordnet. Das Licht erfüllt keine andere Funktion als den Protagonisten zu beleuchten, das Dekor verdeutlicht seine situative Verortung, Musik oder Requisiten dienen der optischen und atmosphärischen Bereicherung der darzustellenden Rollenpsychologie. Aber auch bei Robert Wilson finden sich im Einzelnen Beispiele homogener Homophonie im Zusammenspiel mehrerer ‚Stimmen‘: Zu Beginn der *Hamletmaschine* etwa sind die Bewegungen der alten Frau (Lena Stolze), das Licht und die vereinzelt Claves-Schläge zunächst synchron und gleichgerichtet.

Bei der *heterogenen Homophonie* weicht das Kriterium der rhythmischen Synchronität dem Prinzip der Unselbstständigkeit von Begleitstimmen gegenüber einer Führungsstimme, die sich rhythmisch unterscheidet. In der Musik finden wir etwa bei Arien mit Basso continuo, wie sie in jeder Bach-Kantate vorkommen, Akkordbrechungen und andere Begleitfloskeln in den Instrumentalstimmen, über die sich der Gesang erhebt. Die Begleitung ist klar untergeordnet, d.h. von Polyphonie, die die Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ voraussetzt, kann nicht die Rede sein, aber Gesang und Begleitung sind voneinander unabhängiger als das bei der homogenen Homophonie der Fall ist. Entsprechend könnten die Bewegungsmuster in Schleefs *Sieben/Acht-Chor*, von dem in Kapitel III.2.3.2 die Rede war, als eine solche untergeordnete, gleich bleibende Begleitung angesehen werden, der gegenüber sich die Führungsstimme, das chorische Sprechen des Textes, rhythmisch abhebt, ohne gänzlich unabhängig zu sein.

Schleefs Theater ist hinsichtlich der Satzbeziehungen seiner theatralen Partiturstimmen zueinander überhaupt ein besonderes Beispiel: Bei Schleef von *Satzbeziehungen* zu sprechen wirkt beinahe paradox, weil sein Theater scheinbar eher von Einstimmigkeit geprägt ist. Wenn Elisabeth Rath allein

auf leerer Bühne rezitiert oder der Chor unisono vor dunklem Hintergrund schreit und flüstert, ist gerade der Verzicht auf die Etablierung und Führung weiterer ‚Stimmen‘ auffällig. Insbesondere anhand von Elfriede Jelineks „Texte[n] der Polyphonie und Dopplung“ (Leiprecht 1999: 2) ist es interessant zu sehen, dass Schleef sie häufig homophon bzw. sogar einstimmig musikalisiert.

Polyphonie findet sich nur selten im Theater Schleefs, einige wenige Passagen im *Sieben/Acht-Chor* und dem Wechselspiel zwischen Elisabeth Rath und dem Chor lassen sich als eigenständige, aufeinander bezogene Stimmen beschreiben. Ansonsten überwiegt das Prinzip der Homophonie, wonach eine klare Führungsstimme von allen anderen ‚Stimmen‘ begleitet wird.³²⁶ Dieses Zusammenziehen der Bühnenstimmen hinter der Führung der Sprache stellt eine deutliche Potenzierung und Fokussierung des Textes dar, selbst an Stellen, an denen seine Verständlichkeit schwierig wird.

Die weitgehend unisono gesprochenen Chorpassagen in Schleefs Inszenierungen können für sich genommen am treffendsten mit dem Begriff der *Heterophonie* bezeichnet werden: „Als heterophone Formen werden dabei geringfügige [...] Abweichungen beim Simultanvortrag derselben Melodie bezeichnet“ (Elscheková 1996: 1784). Diese Abweichungen können dabei bis zur „Umspielung einer Hauptstimme durch eine andere“ (Michels 192000: 95) avancieren. Der Begriff dient also vornehmlich zur Unterscheidung wirklicher Einstimmigkeit von Formen intendierter oder nicht-intendierter Mehrstimmigkeit beim Vortrag *einer* zugrunde liegenden ‚Stimme‘.

Bei Tom Waits‘ Overture zu Wilsons *Woyzeck*-Inszenierung beispielsweise wurde das Thema von etlichen Instrumenten gleichzeitig, aber in sehr unterschiedlicher Phrasierung präsentiert, was vordergründig den Eindruck eines schlecht aufeinander abgestimmten Ensembles macht. In diesem Fall ist das aber wohl eher der spezifisch rauen musikalischen Ästhetik von Tom Waits zuzurechnen, die sich hier wie auch im *Black Rider* suggestiv und kontrastiv mit der perfektionistischen Ästhetik Wilsons reibt. Die heterophone Präsentation des musikalischen Hauptthemas ist im *Woyzeck* gleichzeitig beziehungsreich zu den unterschiedlichen Akzentuierungen und Bestimmungen, denen die Titelfigur schon bei Büchner durch

³²⁶ Anders als bei Wilson etablieren sich in der Gesamtheit der theatralen Ausdrucksmittel Bühne und Licht nicht als eigenständige ‚Stimmen‘, sie werden aber auch im Gegensatz zu konventionellen Inszenierungen nicht als bloße Zuarbeiter zur präzisen Formulierung einer Fabel verstanden. Wie musikalische Orgelpunkte stellen sie langanhaltende, unveränderliche Bezugsgrößen des übrigen Geschehens dar, deren atmosphärische, präsentative und (im Fall des Bühnenraums) akustische Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Sie behaupten sich durch ihre Klarheit und die schiere Dimension. Während Wilson auch schon in Theatern mit weniger als 100 Sitzen inszeniert hat, wäre das bei Schleef ein kaum vorstellbarer Rahmen.

ihre verschiedenen Gegenspieler unterworfen ist, gesetzt. Auch Hauptmann, Doktor und Tambourmajor sind sozusagen heterophone Varianten ein und desselben Themas: es sind Spielformen, die die Bedingtheit des Geschöpfes in seinem sozialen Kontext zeigen.

Im Allgemeinen ist es aber ein Kennzeichen zeitgenössischer Theaterformen, insbesondere chorischer Theaterformen³²⁷, dass, anders als das Prinzip der Homophonie es fordert, eine einzelne Führungsstimme gerade nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Die Koexistenz verschiedener gleichberechtigter ‚Stimmen‘ kann dann in Analogie zur Musik als ‚Polyphonie‘ beschrieben werden.

Polyphonie

Bei der Polyphonie empfiehlt es sich, zuerst das weiter verbreitete Phänomen der *heterogenen Polyphonie* zu bestimmen. Auf sie bezieht sich Kühns Definition: „Polyphonie ist ein Satz aus zwei oder mehr Stimmen, die – wechselseitig aufeinander bezogen – melodisch-rhythmisch eigenständig geführt sind und gleichberechtigt oder mit abgestufter Gewichtigkeit zusammenwirken“ (Kühn, C. 1981: 155). Auch wenn die Begriffsbestimmungen wie so häufig historisch variieren und differieren, wurde Polyphonie bereits für das 17. und 18. Jahrhundert von dem Musiktheoretiker Guido Adler elegant als ein Satz bezeichnet, „in dem die Eigenständigkeit der Stimmen ungewöhnliche Zusammenklänge rechtfertigt“ (Adler 1911, zit. in: Frobenius 1980: 1). Der Begriff behielt jedoch auch im Zuge der Auflösung traditioneller Harmonie- und Formvorstellungen im 20. Jahrhundert in einem erweiterten Sinne Gültigkeit. So beansprucht ihn noch die serielle Musik für die „simultane Verwendung mehrerer Strukturen“ (Frobenius 1980: 1). Nach Pierre Boulez ist auch in der seriellen Musik das Prinzip der Tonsatzstimme nicht obsolet geworden, sondern wird lediglich neu bestimmt als

Konstellation von Ereignissen, die einer bestimmten Anzahl gemeinschaftlicher Kriterien gehorchen; als eine Anordnung von Strukturfamilien im Entwicklungszustand, die sich in beweglicher und diskontinuierlicher Zeit vollzieht, variable Dichte und nicht homogene Klangfarbe besitzt. (Boulez, zit. in: Frobenius 1980: 11)

Eine Auffassung der verschiedenen Ausdruckssysteme des Theaters als ‚Stimmen‘ eines musikalischen Satzes scheint mir daher unproblematisch und in vielfacher Hinsicht auch erkenntnisfördernd zu sein. Statt pauschal Theater als polyphon zu bezeichnen³²⁸, macht man sich anhand der Satz-

³²⁷ Siehe Kapitel II.3.

³²⁸ In diesem Sinne äußert sich z.B. Erika Fischer-Lichte, wenn sie sagt: „Die polyphone Struktur erscheint daher geradezu als ein fundamentales, für den theatralischen Text in seiner Eigenart konstitutives Charakteristikum“ (Fischer-Lichte 1995/1983: 33). Und

lehre die möglichen Differenzierungen bewusst, auch wenn quantitativ im zeitgenössischen Theater eine heterogene Polyphonie der szenischen Ausdrucksmittel überwiegen dürfte.³²⁹

Ein Beispiel für den etwas weniger häufigen Fall einer *homogenen* Polyphonie, findet sich bei Robert Wilson, auch wenn dessen Trackwork eigentlich geradezu paradigmatisch für *heterogene* Polyphonie zu sein scheint. Von homogener Polyphonie spricht man in der Musik z.B. bei einem Kanon, einer Imitation oder einer Engführung. Bei einem Kanon sind die ‚Stimmen‘ zwar eigenständig und per Definition gleichwertig, da sie ja alle gleich *sind*, nur eben zeitversetzt geführt werden. Kleinteiliger verhalten sich die Stimmeinsätze, oft auch nur Motive in der Imitation, bei der ein Motiv oder Thema durch alle ‚Stimmen‘ geführt wird. Im Unterschied zum Kanon können sich die anderen ‚Stimmen‘ dabei weiterentwickeln und sind nicht zur Wiederholung des Immergleichen gezwungen. Eine Engführung hingegen beschreibt ein Durch-die-‚Stimmen‘-Wandern, das rhythmisch besonders eng verzahnt ist und bei dem sich die Stimmeinsätze häufig überlagern. Das populäre Chorstück *Il est bel et bon* (Passe-reau, um 1540) mag hier als Beispiel dienen.

Im zweiten Teil der *Hamletmaschine* sprechen die Ophelia-Darstellerinnen³³⁰ den ganzen Textabschnitt, besonders aber den Satz „Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden“ (Müller 1977: 39, Interpunktion sic!) über alle Stimmen verteilt. Sie wiederholen einzelne Satzteile als Motive, imitieren sie durch, führen sie eng. Die entstehende Sprachkomposition, die Müllers Worte teils bis zur einzelnen Silbe reduziert und verklanglicht, ist am genauesten als homogene Polyphonie zu bezeichnen.

auch Guido Hiß setzt die „Komposition der multimedialen Form“ mit dem „Zusammenklang der Elemente“ eines „polyphonen Textes“ gleich. (Hiß 1993a: 51)

³²⁹ Das ist eine Entwicklung, die man in Entsprechung zu bestimmten Neuerungen der musikalischen Avantgarde-Bewegung der 2. Wiener Schule sehen kann. Setzt man einmal – in einem produktiven Kurzschlussverfahren – die Preisgabe von Figur und Fabel im zeitgenössischen Theater mit der Preisgabe der Harmonie im Rahmen der um 1910 von Schönberg und Webern verwirklichten freien Atonalität analog, so erklärt sich auch ein Wandel der Satzprinzipien im zeitgenössischen Theater: In der Musik hatten die „harmonisch bedingten Stimmfunktionen des klassischen Tonsatzes, ‚tragender‘ Baß und ‚füllende‘ Mittelstimmen an Berechtigung eingebüßt“ (Möllers 1981b: 166), auf dem Theater emanzipierten sich dienende theatrale Ausdruckssysteme zu gleichberechtigten Mitspielern. Konsequenterweise spricht Wilson daher auch vom Licht wie von einem Schauspieler: „Light plays an integral role in the work. It’s like an actor. [...] Lights are to me an essential element, as essential as anything else“ (Wilson in: Cole 1992: 150).

³³⁰ Die Figur wird im Text als *Ophelia (Chor/Hamlet)* bezeichnet und stellt sich mit den Worten „Ich bin Ophelia“ (Müller 1977: 39) vor. In chorischer Manier hat Robert Wilson die ganze Textpassage auf alle Darstellerinnen der Inszenierung verteilt.

Entscheidend ist, wie am Beispiel des Rhythmus‘ bereits deutlich wurde, den Betrachtungsausschnitt auch im Hinblick auf die Satzbeziehungen klar zu benennen. Hat man stets alle Ausdruckssysteme des Theaters im Blick, werden die Ergebnisse wenig differieren und wenig aussagekräftig sein. Gerade *innerhalb* eines einzelnen Systems können aber unterschiedliche und aufschlussreiche Satzbeziehungen auftreten. Ein einfaches Beispiel mag dies demonstrieren. Bei der Aufführung von Wilsons *Medea Workshop* (Washington 1981) tritt zu Beginn eine Gruppe von Krieger*innen auf, absolut synchron, in einem homolog homophonen Bewegungsmuster. Dieser Gruppe steht, in jeder Hinsicht kontrastiv, Medea als vollkommen statische Figur an der Bühnenrampe mit dem Rücken zum Publikum gegenüber. Nun tritt noch eine Gruppe von Frauen hinzu, in gleichgerichteten, aber zeitlich versetzten Bewegungen, unentschiedener als die Männer und in musikalischem Sinne homogen polyphon gesetzt. Die drei Parteien werden hingegen *miteinander* als je eigenständige rhythmische Strukturen in einer heterogenen Polyphonie der Bewegungsszenarien geführt.

An diesem kleinen Ausschnitt zeigt sich bereits die mögliche Vielfalt im Umgang mit Satzbeziehungen. In diesem Zusammenhang empfiehlt sich eine Problematisierung des *Urteilens* anhand von satztechnischen Beobachtungen:

Man hat gelegentlich versucht, aus dem Vergleich verschiedener Satztechniken ästhetische Wertungen abzuleiten: Je selbständiger und gleichberechtigter die einzelnen Stimmen, desto vollkommener sei der Tonsatz. Diese Annahme ist jedoch naiv, schon wenn man bedenkt, welche formalen Möglichkeiten der Wechsel zwischen verschiedenen Satztechniken oder Stimmhierarchien bietet: die Vorstellung einer Partitur, in der jeder Ton gleich wichtig ist, ist nicht nur wahrnehmungspsychologisch problematisch, sondern auch ästhetisch höchst einseitig. (Möllers 1981b: 171)

Kein Regisseur, keine Theaterform lässt sich auf einen bestimmten satztechnischen Stil festlegen. Und auch die bloße Feststellung einer Neigung zu eher homophonen oder eher polyphonen Stimmverhältnissen allein ist wenig aussagekräftig. Satztechnik muss als ein Gestaltungsmittel verstanden werden, das vielseitige Wechselwirkungen unterscheidbarer ‚Spuren‘ des Theaters ermöglicht, die auch die bisher von der Theaterwissenschaft vorgeschlagene Dichotomie von entweder homologen oder antinomischen Beziehungen³³¹ bei weitem überschreiten.

In den separat aufgeführten *Knee Plays* des *CIVIL warS* Projekts (Minneapolis 1984) wird beispielsweise vielfältig mit den formgebenden Möglichkeiten unterschiedlicher Satzbeziehungen gespielt: Während in der

³³¹ So z.B. in Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* (Bd. 1): „Die Bedeutungen sind analog bzw. parallel oder sind es nicht. Die analogen Bedeutungen unterstützen und verstärken sich gegenseitig. Die nicht-analogen Bedeutungen sind entweder erkennbar oder nicht-erkennbar aufeinander bezogen“ (Fischer-Lichte 31994/1983: 188).

„Schiffbauszene“³³² Musik und Bewegung heterogen homophon einander zuspielden, indem z.B. alle Spieler ihre stilisierte Gangart dem Metrum der Musik anpassen, das überdeutlich von den ‚rimclicks‘ des Schlagzeugs vorgegeben wird, verhält es sich in der übernächsten Szene, „Bird“ anders. Es ist zwar der gleiche Schlagzeugrhythmus unterlegt, aber die Bläser erzeugen mit ihren lang ausgehaltenen Akkorden bereits eine andere Atmosphäre, und die Bewegungen der Spieler stehen sogar in völligem Kontrast zum pulsierenden Metrum der Musik. In großer Langsamkeit und Feierlichkeit führen sie zu dritt einen origamiartig stilisierten Vogel an langen Stäben über ihren Köpfen, wobei die beiden ‚Stimmen‘ *Musik* und *Bewegung* kaum zusammenzudenken sind.

In den häufig zwischengeschalteten Szenen, die von Gruppenchoreografien dominiert werden, spielen Wilson und seine Choreografin Suzushi Hanayagi ebenfalls mit unterschiedlichen Satzbeziehungen der Spieler- ‚Stimmen‘ zu einander. Während in etlichen Szenen die Bewegungsabläufe (Weiler nennt sie „Noh-Walk“, Weiler 1994: 141) homogen homophon gesetzt sind – wobei sich auch die anderen Ausdrucksebenen der choreografierten Hauptstimme unterordnen bzw. schweigen – spielen die neun weiß gekleideten Tänzer in Szene 9 „Hand-Dance“ mit dieser bereits etablierten Erwartung: Verteilt stehen sie dem Publikum zugewandt und erzeugen allein mit ihren Händen eine heterogen polyphone Struktur kleiner, unabhängiger Fingerchoreografien. Auch im Abgehen behaupten die Spieler ihre Eigenständigkeit in dieser Sequenz und die Freiheit gegenüber durchschaubaren Schemata. Erst geht einer, dann noch einer, dann durchbrechen zwei die Ordnung, indem sie zusammen abgehen. Dann folgt ein weiterer, dann noch einer und dann der nächste mit deutlich kürzerem Abstand, als man erwartet, wobei unmittelbar anschließend der wiederum gemeinsame Abgang der beiden letzten Spieler folgt. Der allerletzte Spieler durchbricht schließlich endgültig das Muster, indem er einfach für die nächste Szene auf der Bühne stehen bleibt.

Insgesamt sind die *Knee Plays* sehr bewusst als roter Faden durch die sonst kaum von einer thematischen, ästhetischen, formalen oder personalen Stringenz geprägten *CIVIL warS* konzipiert, indem sie auf wenige klare Elemente reduziert sind. Gerade im Kontrast der *Knee Plays* zu anderen Sektionen von *The CIVIL warS* wird daher deutlich, dass Wilson z.B. im Kölner Teil auch bewusst Satzbeziehungen verweigert, ein In-Bezug-Setzen, wie es die *Knee Plays* häufig erlauben, so weit wie möglich verunmöglicht. Folgendes Zitat macht dies als Spielprinzip schon innerhalb der Ausdrucksspur der physischen Darstellung deutlich, was sich auch auf das theatrale Gesamtgefüge ausweiten ließe:

³³² Szene 4 „Boatbuilding“ in Christel Weilers Einteilung (siehe Weiler 1994: 140) bzw. Szene 3 in Wilsons Storyboard (siehe Quadri 1997: 43).

Pace and rhythm are crucial to Wilson, and he wants to make sure that the rhythm of the movements does not pick up the rhythm of the text or the rhythm of the other actors. Each marches to the sound of a different drummer, except on those rare occasions, to contradict himself, he lets them hook up. (Holmberg 1996: 139)

Wenn jeder Spieler einem eigenen inneren Rhythmus folgt, wie es sich beispielsweise anhand der Soldaten-Szene (Akt III, E: „Morgen vor der Schlacht“) gut beobachten lässt, haben wir es – als mögliches Resultat – mit einer weitgehend beziehungslosen Satzstruktur zu tun. In rhythmischer Hinsicht beschreibt Holmberg ein polymetrisches Geschehen, also die Gleichzeitigkeit verschiedener metrischer Bezugsgrößen, nämlich, in der Metapher bleibend, die verschiedenen „inneren Schlagzeuger“, denen die Spieler folgen. Polyphonie hingegen würde eher bedeuten, dass jeder Spieler auf unterschiedliche Art und Weise dem Metrum *eines* Schlagzeugers gehorcht. Wenn weder inhaltlich noch formal-musikalisch eine gemeinsame Bezugsgröße das Zusammenspiel der ‚Stimmen‘ bindet, müssen wir satztechnisch Beziehungslosigkeit konstatieren.

Fehlen erkennbarer Satzbeziehungen

Auch hier sind wertende Aussagen anhand des Fehlens bzw. der Negation erkennbarer Satzbeziehungen zunächst einmal irrelevant. In Bernd Alois Zimmermanns hoch angesehener Oper *Die Soldaten* (1965) beispielsweise wird diese Kompositionsweise zum alles umspannenden Prinzip: Die Überlagerung unvereinbarer (Stil-)Schichten konstituiert das eigentliche Musikereignis.³³³

Auch bei Wilson scheint es sinnvoll, das Fehlen von Satzbeziehungen als bewusste Inszenierungsstrategie aufzufassen. Sie steht dabei nicht für sich, sondern ist Gegenpol zu erkennbar genau organisierten Beziehungen und erzeugt für den Rezipienten Momente der Überforderung, denen Phasen der Unterforderung gegenüber stehen.

Dabei sind Szenen wie die folgende aus dem Kölner Teil der *Civil warS* satztechnisch genauso präzise organisiert wie das Zusammenspiel in *Hamletmaschine* oder die Choreografien der *Knee Plays*. Sie ist aber als mehrstimmiger Satz praktisch nicht mehr sinnvoll beschreibbar, weil ihre einzelnen ‚Stimmen‘ durch kaum mehr als ihre Kopräsenz in Bühnenraum und -zeit miteinander verbunden sind: Auf zwei freistehenden Leitern schweben im vermeintlich luftleeren Raum eine Astronautin und ein Ast-

³³³ Christian Möllers liefert ein Beispiel: „Im Intermezzo des zweiten Akts findet sich eine Partie, die unterschiedlichste Gestalten und Stilbereiche übereinandertürmt: drei verschiedene Choräle in Blechbläsern und Orgel, ein Militärmarsch der Trommeln und metallische Klangkaskaden des übrigen Schlagzeugs. Diese Schichten werden durch Überlagerung ganz bewußt so stark verfremdet, daß beim Hörer die Grenze der Aufnahmefähigkeit erreicht wird“ (Möllers 1981b: 159).

ronaut, Friedrich der Große tritt vorne rechts hinzu, später gefolgt von einer in sich wiederum heterogenen Gruppe, die sich aus einem Hahn, einem Mädchen, einem Trommlerjungen und einem Blechmann zusammensetzt, der dem Film *Wizard of Oz* entlehnt ist. Weder die Figuren noch ihre dialogischen bzw. monologischen Satzfragmente lassen sich inhaltlich kohärent zuordnen. Aber auch musikalisch stellt sich keine erkennbare Beziehung her. Die alles grundierende Musik von Philip Glass ist beispielsweise kein Bezugspunkt für die anderen Ebenen des theatralen Gefüges; eine musikalische Ordnung der Sätze, der eingespielten Stimmen (u.a. die Heiner Müllers) und Geräusche (Funksignale einer Bodenstation, Telefonklingen, Türschlagen) ist nicht erkennbar. Sie scheinen sich weitgehend unabhängig von einander zu vollziehen.

Wollte man dieses Bühnengeschehen, diese bewusst konstruierte Torpedierung gewohnter Seherfahrungen und Sehhierarchien unter den Begriff der Polyphonie zwingen, täte man beiden Unrecht: der Szene und dem Begriff. Gerade die in der Musikgeschichte immer wieder neu ausgelotete Spannung zwischen Eigenständigkeit und Zusammenhalt der Satz-, Stimmen' als Kennzeichen der Polyphonie wird von Wilson bewusst unterlaufen. Wenn Thomas Wendel Lindblade über *Einstein on the Beach* (Avignon 1976) sagt, „Monocentrism is replaced by a cacophony of theatrical languages on Wilson's stage“ (Lindblade 1995: 3), dann müsste man ergänzen: Wilson ersetzt hier auch den Polyzentrismus einer Theaterpraxis, die eigenständige ‚Stimmen‘ in nachvollziehbaren Beziehungen auf die Bühne bringt. In Wilson ‚kakophonischen‘³³⁴ Szenen schaffen die Gleichzeitigkeit und Enthierarchisierung der Elemente eine kaum zu überschauende Komplexität, die Guido Hiß als ‚polyphones Rauschen‘ (Hiß 1993a: 94) beschrieben hat. Das stellt in musikalischer Hinsicht jedoch einen Selbstwiderspruch dar: Polyphonie ist erkennbar hochorganisiert und ‚rauscht‘ daher nicht. Hiß beschreibt aber treffend die Konsequenzen dieser Komplexität:

In einer Robert-Wilson-Aufführung kann (und soll!) ein Überfluß an bildlichen, sprachlichen, musikalischen Beziehungsangeboten die rezeptiven Automatismen entscheidend behindern. Tausendfältige Beziehungsangebote führen, was die Realisierung des Gesamtzusammenhanges betrifft, zu starken Irritationen, wenn nicht zum Versagen gewohnter Wahrnehmungsmuster. Diese Darstellungstechnik (‚Entsemantisierung durch Übersemantisierung‘) kann die Zuschauer ins Beliebiges, ja in die Überforderung führen. (Hiß 1993a: 69)

Sozusagen als Kehrseite der Medaille gibt es aber an anderer Stelle bei Wilson auch stets das Bemühen, durch Reduktion insbesondere des relativen Tempos des Bühnengeschehens, den Zuschauer durch *Unterforderung* zu einem ebenfalls bisher ungewohnten Wahrnehmungsmodus zu verfüh-

³³⁴ Der Begriff ist leider aufgrund seines pejorativen Beigeschmacks nicht haltbar.

ren: „Der bis zum Äußersten gedehnte und völlig mechanische Vollzug der Handlung verhindert ein naives Miterleben des Rezipienten, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Akt des Zuschauens selbst, macht ihm die Komplexität der Wahrnehmung bewußt“ (Simhandl 1993: 146). Das Spiel wird beispielsweise verlangsamt, oder sogar in einzelne Bestandteile zerlegt: Cole berichtet und zitiert von den Proben für *Golden Windows*: „Gestures which might naturally occur simultaneously are made sequential: ‚Gaby, break it down so we have time to register each thing. Hold everything at least four seconds. Just open the eyes. Hold four seconds. Don’t also move the head. It’s too complicated‘“ (Cole 1992: 154).

Die berühmt gewordene Szene aus *Deafman Glance*, in der eine Frau (Sheryl Sutton) ihren Sohn tötet, besteht in einem Vorgang, der in wenigen Sätzen erzählt werden kann aber beinahe eine Stunde der Aufführungsdauer in Anspruch nimmt. Auch hier werden die Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers durch *Überschreitung* seiner rezeptiven Fähigkeiten thematisiert und attackiert.

Knee-Play 2 Bunraku als Paradigma der Musikalisierung

Christel Weiler weist in ihrer Dissertation *Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas* (Gießen 1994) auf die weitreichenden Einflüsse asiatischen Theaters in den Inszenierungen Wilsons hin. Diese in der Tat augenfällige Beziehung hat auch einige musikalische Implikationen, die sich unter anderem in einer häufig auftretenden Satzstruktur manifestiert, nämlich einer spezifischen Art der Polyphonie, wie sie besonders dem Bunraku eigen ist.

Roland Barthes spricht in seinen Beobachtungen zum asiatischen Theater von den *drei Schriften des Bunraku* (Barthes 1981/1970: 67) und bezeichnet so drei ‚Stimmen‘ eines polyphonen theatralen Satzgefüges. Im Bunraku werden lebensgroße Puppen von mehreren Spielern stumm geführt, während auf einer eigenen Bühne seitlich der Spielfläche ein Rezipient das Geschehen erzählt und den Puppen in virtuoser Wandelbarkeit seine Stimme leiht. Die dritte ‚Stimme‘ stellt das Spiel der Shamisen dar.³³⁵

Bemerkenswert ist die klare Aufgabenverteilung in dieser Satzstruktur, die aufgrund der Eigenständigkeit der ‚Stimmen‘ – trotz des vermeintlichen Führungsanspruchs des Rezipienten – als heterogene Polyphonie bezeichnet werden muss. Wenn weiter oben von möglicher Beziehungslosigkeit als Folge eines fehlenden gemeinsamen Metrums die Rede war, ist

³³⁵ Für eine weitergehende Diskussion des Bunraku verweise ich auf den Aufsatz von Jochen Kiefer „Die geschriebene Geste“ (in: Gromes/Kurzenberger 2000: 67-82). Grundlagen vermittelt die exzellente Einführung in Geschichte und Ästhetik des Bunraku im Programmheft des Bunraku-Theaters Osaka. (Reese 1999)

beim Bunraku der Bezug zwischen den ‚Stimmen‘ durch den (oder die) Shamisen-Spieler garantiert. Das perkussiv prägnante Spiel mit einem Keilplektron auf der dreisaitigen Lautenart rhythmisiert sowohl den Sprechgesang des Rezitators als auch die sonst schwer zu koordinierenden Bewegungen der Puppenführer:

Es ist der Sänger-Rezitator, der die Interpretation einer Szene vorgibt. Die Puppenspieler haben sich dem Tempo seines Vortrags anzupassen. Und die Shamisen-Laute markiert mit ihrem Spiel einen rhythmischen Rahmen, an dem sich die Puppenspieler orientieren, um die Bewegungen ihrer Figuren zu synchronisieren. [...] Kenner besuchen das Puppentheater in der Tat, um die Darbietung primär zu ‚hören‘.³³⁶ (Reese 1999: 20)

Wilsons *Knee-Plays* (Minneapolis 1984) machen die Analogien seines immer wieder praktizierten Trackwork bzw. seiner Satztechnik zum Bunraku besonders deutlich.³³⁷ In der Schlusszene zitiert Wilson ganz explizit die Führung der Stabpuppen des Bunraku. Eine Figur mit einer weißen Kopfmaske sitzt auf einem Stuhl, sichtlich bemüht aber nicht in der Lage allein aufzustehen. Eine in Anlehnung an die Puppenführer des Bunraku schwarz verummte Figur tritt von hinten an sie heran und beginnt sie mit Hilfe zweier Stäbe, die sie an den Ellenbogen der weißen Figur ansetzt, zu führen. Das Ensemble von David Byrne übernimmt die Rolle der Shamisen-Spieler und grundiert die Szene rhythmisch mit einer sich wiederholenden Taktfolge von zwei Dreier-Takten und einem Zweier-Takt. Byrne selbst spricht, quasi als Rezitator, einen Text über die Musik, der aus Sätzen besteht, die alle mit „In the future...“ anfangen. Seine ‚Stimme‘ ist unabhängig, aber deutlich auf die Musik bezogen und umspielt den Rhythmus der Musiker. Auch die geführte Figur und die bewegten Elemente des Bühnenbilds (eine angedeutete Bücherwand, ein stilisiertes Buch, aus dem sich ein Baum entfaltet) stellen eigenständige ‚Stimmen‘

³³⁶ Es verwundert also nicht, dass schon im Zusammenhang mit dem Bunraku die Formulierung „Theater als Musik“ im Titel einer ausführlichen Analyse erscheint: *Theater as Music: the Bunraku Play „Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue“* (Gerstle, C. Andrew/Inobe, Kiynoshi/Malm, William Paul, Ann Arbor, Michigan 1990). Die Übereinstimmung mit dem Titel der vorliegenden Arbeit war ungewollt und unterscheidet sich auch bei näherem Hinschauen. Die Arbeit von Gerstle, Inobe und Malm steht nämlich, trotz des ähnlichen programmatischen Titels, in keinem direkten Bezug zu meinem Vorhaben: Zunächst einmal bewegt sich die musikalische Analyse der drei in einem streng kodierten musikalisch-literarisch-dramatischen Gelände, das sich auf west-europäische Bedingungen nicht übertragen lässt. Auch sind die Voraussetzungen des Materials ganz andere: Bunraku ist schon von vorneherein als musikalische Kunstform zu verstehen. Der prononciert musikalische Zugang von Gerstle, Inobe und Malm ist daher nicht ein neuer Zugang, sondern lediglich die Verschiebung des Blickwinkels, die Aufwertung einer schon traditionell innewohnenden analytischen Kategorie.

³³⁷ Auch Christel Weiler bezieht sich hauptsächlich auf die *Knee-Plays*, wobei sie hier vor allem Bewegungselemente aus dem Noh-Theater nachweist.

dar, die zusammen mit Musik und Rezitation eine spezifische Polyphonie ergeben, wie sie, wenn man von den zahlreichen Unterschieden in Tradition und Ästhetik abstrahiert, auch dem Bunraku eigen ist.

An den sonst weitgehend stummen *Knee-Plays* kann allerdings ein Aspekt der Wilsonschen Musikalisierung, der ebenfalls Bezüge zum asiatischen Theater aufweist, nicht beobachtet werden. Wilson macht sich in vielen seiner Inszenierungen eine Art der Musikalisierung des Sprechens zunutze, wie sie ebenfalls das Bunraku-Theater kennt, und die sich z.B. völlig von den weiter oben dargestellten Musikalisierungen der Sprache bei Marthaler oder Schleef unterscheidet. In den Aufführungen des Bunraku-Theater Osaka³³⁸ ist bis heute zu sehen und zu hören, was unter ganz anderen historischen Vorzeichen auch das antike Theater ausgemacht hat: eine Bühnensprache, die fortwährend zwischen Sprechen, Singen und Sprechgesang changiert. „Der *gidayu*-Rezitator hat sich darum zu bemühen, den Dramentext in differenzierter Weise zu verklanglichen, wobei der Übergang von der Vokalität der Wörter zur Tonigkeit einer gesanglichen Intonation fließend ist“ (Reese 1999: 22). Das hat zur Folge, „daß der Stimmeinsatz bei dieser ‚musikalischen Klangkunst‘ durch den herkömmlichen Begriff des ‚Singens‘ nicht zutreffend erfaßt wird“ (ebd.). Bei David Byrnes Textpassagen in den *Knee Plays* kann von solch einem Stimmeinsatz nicht die Rede sein. Am Beispiel von *Hamletmaschine* jedoch wird besonders im zweiten und vierten Teil deutlich, wie der sonst weitgehend emotionslose, betont nüchterne Sprechgestus einem expressiven Ausagieren des Stimmumfangs und des klanglichen Potentials des Textes in zahlreichen Wiederholungen weicht. Im Unterschied allerdings zu der intersubjektiv kodierten Emotionalität, mit der der Bunraku-Rezitator den Text durch abstrakte musikalische Mittel auflädt, haben die stimmlichen Mittel der Hamlets und Ophelias keine eindeutige Verweiskfunktion. Sie kodieren den Text, ohne den Code selbst preiszugeben. Sie sprechen eine musikalische Sprache, zu der es kein Wörterbuch gibt.

Es lohnt sich in diesem Zusammenhang, das Thema „Klangfarbe und Stimme“ noch einmal aufzunehmen, zumal sich im Vergleich zu seinen weiter oben beschriebenen Implikationen für das Theater Schleefs und Marthalers neue Beobachtungen ergeben.

³³⁸ Als Gastspiel in Berlin, München, Düsseldorf und Hamburg war 1999 z.B. zu sehen: Nozawa, Matsunosuke 1999: *Liebestod in Sonezaki (Sonezaki Shinjū)* nach Chikamatsu Monzaemon. Bunraku Kyokai, Osaka. Bühne: Yamazoe Toshito/Nakatani Yoshihiro/Nakatsuka Yashito, Kostüme: Nakahara Keita, Shamisen: Takezawa Sosuke/Nozawa Kinshi/Toyozawa Tomisuke u.a., Licht: Ono Tetsuo, Rezitatoren: Takemoto Mojihisadayu, Toyotake Shimatayu, Takemoto Sumitayu u.a.; Puppenspieler: Yoshida Bunjaku, Yoshida Kôsukey, Kiritake Monju u.a., Gastspiel im Thalia Theater Hamburg am 15./16. Oktober 1999.

Akt IV Klangfarbe, Stimme

Die Klangfarbe auf dem Theater, insbesondere die der Stimme, wird von Wilson selbst besonders ausführlich reflektiert; sie ist häufig primäres Interesse und Hauptgegenstand Wilsonscher Sprachgestaltung:

In *A Letter for Queen Victoria* interessierte mich hauptsächlich der Kontrast zwischen der Stimme von George und der von Jim Neu, zwischen Stephans Stimme und der von Scotty, zwischen Sheryls Stimme und der von Cindy. Ich wollte diese verschiedenen Rhythmen zusammenbringen, diese verschiedenen Sprechweisen, um einen Klangeffekt zu schaffen. Der Inhalt interessierte mich nicht in erster Linie. Trotzdem ist er da. Wenn man Mozart hört, fragt man sich nicht, was das bedeutet. Man hört einfach zu. (Wilson: 1991/1978: 372)

Von Wilsons Selbstvergleich mit Mozart wird im folgenden Kapitel noch zu sprechen sein; hier steht für mich v.a. Wilsons explizites Interesse an Klangfarbe als eigentlichem Selbstzweck stimmlicher Darstellung im Vordergrund. Dabei geht es, anders als bei Schleef oder Marthaler nicht primär um die intentional steuerbaren Anteile der individuellen Klangfarbe, mit denen etwa die Führungskräfte in Marthalers *Stunde Null* virtuos spielen, sondern weitgehend um stimmliche Eigenheiten der Spieler selbst, wie sie durch Physis und Stimmbiografie festgelegt sind: „La voix de Cindy était très coupante, de lignes très droite, la voix de Sheryl plus riches, plus colorée, de lignes plus baroque, celle de Jim très ‚cool‘, très directe, Georges plus modulée, plus forte.“³³⁹ (Wilson 1977: 221)

Die Klangfarbe der Stimme ist in Wilsons Theater anders als in unserem alltäglichen Gebrauch der Stimme, aber auch anders, als es die Literatur zur Stimmbildung von Schauspielern nahe legt, von interpretativen Aufgaben befreit, sie soll lediglich expressiver Bestandteil eine musikalischen Theaters sein:

Je ne demande pas aux acteurs d'interpréter un texte comme on a coutume de la faire au théâtre, car dans mes mises en scène, il n'y a rien à interpréter. Par exemple, lorsque Lucinda parle, dans *Einstein on the beach*, c'est en raison du son de sa voix, à cause du „dessin“ de sa voix, et surtout pour le contrôle des lignes sonores. En cela, c'est plutôt de la musique que de art vocal.³⁴⁰ (Wilson 1977: 217)

Die Wirkungsgeschichte dieses Theaters hat jedoch gezeigt, dass Klangfarbe kaum je so losgelöst von ihrer bedeutungsmodifizierenden Funktion

³³⁹ Dt.: „Cindys Stimme war sehr scharf, sehr geradlinig, Sheryls Stimme reicher, farbiger, von barockerer Linie, die von Jim sehr ‚cool‘, sehr direkt, Georges wandelbarer, stärker“ (Übers.: Ole Hruschka).

³⁴⁰ Dt.: „Ich verlange nicht von den Schauspielern, dass sie einen Text interpretieren, wie man es normalerweise auf dem Theater tut, denn in meinen Inszenierungen gibt es nichts zu interpretieren. Zum Beispiel, wenn Lucinde spricht, in ‚Einstein on the Beach‘, geht es um den Klang ihrer Stimme, um die ‚Zeichnung‘ ihrer Stimme und vor allem um die Kontrolle der tieferen Linien. Alles in allem handelt es sich eher um Musik als um Sprechkunst“ (Übers.: Ole Hruschka).

rezipiert werden kann. Stets werden Zuschreibungen vorgenommen, die gerade die Abweichungen der Klangfarbe vom Gewohnten zu deuten suchen, sie in den Dienst einer Fabel, einer Rollenpsychologie stellen.³⁴¹ Eine völlige Trennung des Stimmlauts von einer Bedeutung scheint nicht erreichbar zu sein, wird als Ziel von Wilson selbst aber auch gar nicht konsequent verfolgt. Die Art jedoch, wie Wilson Klangfarbe explizit musikalisch einsetzt, setzt zumindest einen Reflexionsprozess in Gang, bei dem sich der Zuschauer auf sein Bedürfnis nach einer sinnhaften Einordnung der gehörten Klangfarben verwiesen fühlt und sich entscheiden muss, ob und wie er das Gehörte bewertet.

Für David Bradby und David Williams ist es bereits die Art der Textauswahl und -bearbeitung, die gemeinsam mit Wilsons Credo, Interpretation zu verweigern, für bestimmte Klangfarben-Effekte in seinem Theater verantwortlich ist:

Like much of Gertrude Stein's writing, Hugo Ball's dadaist poems or Robert Desnos' surrealist trances, Wilson's texts are often structured musically as tone poems: obsessively repetitive, an associational aural collage possessing a shamanic incantatory quality. (Bradby/Williams 1988: 237)

Auch Gerda Poschmann bestätigt den suggestiven Einfluss, den bereits eine Textvorlage auf die stimmliche Gestaltung haben kann:

Die Materialität der Sprache als Stimme mit musikalischen und sonoren Qualitäten kann, wie vielfach festgestellt wurde, Berücksichtigung im Sprechtext finden, der als Klang, Geräusch, Rhythmus und Melodie sprachlicher Signifikanten nach musikalischen Gesetzen geradezu komponiert wird. [...] (Poschmann 1997: 334)

Wilson verfolgt noch eine dritte Inszenierungsstrategie, mit der er die Klangfarbe der Stimme immer wieder zu einem zentralen Austragungsort seiner spezifischen Theatralität macht. Er setzt sie gegenüber der scheinbaren visuellen Dominanz seiner Arbeiten nicht nur durch gezielte Eigenständigkeit in der Erarbeitung und durch ihre Fokussierung in der textlichen Vorbereitung ins Recht³⁴², sondern schafft ihr zusätzlich durch konsequente Verstärkung mittels drahtloser Kopfmikrofone einen erweiterten Klang- und Spielraum: „Wilson [...] encourages what he calls ‚a microphone voice‘ (most of the actors' voices are artificially amplified)“ (Cole 1992: 165).

³⁴¹ So schreibt Henning Franke von der „Urschrei-Therapie“ (Franke 1986) der Darsteller der *Hamletmaschine*, nach Erika Brenken schreien sie „vor Qual“ (Brenken 1986) und nach Herbert Glossner artikulieren sie sich in einem „sprachmächtigen, sprachwütigen Klage-, Schmerz-, Ekelschrei“ (Glossner 1986).

³⁴² Dies geschieht z.B. durch Einsetzen bestimmter Wiederholungsmuster: „Wilson [...] alienates the expected sounds of the play by asking that certain lines be repeated as many as seven times at precisely timed intervals“ (Cole 1992: 165).

Mikrofonierung

Die Mikrofonierung der Darsteller wird häufig unter dem Aspekt der Verfremdung bzw. Entfremdung beschrieben. Dazu noch einmal Cole: „Artificial amplification and prerecorded tapes of the actors' voices are disorienting (only the production soundman knows for sure), such effects reflect and create the postmodern dislocation of character“ (Cole 1992: 157f.). Cole nimmt hier allerdings bereits eine Interpretation vor, die mir im Zusammenhang mit Wilsons Theater nicht unproblematisch erscheint. Der kinogeschulte oder musicalerfahrene Zuschauer beispielsweise mag sich längst daran gewöhnt haben, dass der „*locus parlandi* nicht identisch mit dem *locus audiendi* [ist]“ (Wirth 1979: 15). Naheliegender scheint es mir daher, zunächst einmal der Aufwertung der dynamischen und klangfarblichen Gestaltungsmöglichkeiten, d.h. den *musikalischen* Konsequenzen der Mikrofonierung Beachtung zu schenken. Das tut beispielsweise Helga Finter:

Zwei Funktionen der so montierten Tonspur [...] sind hier hervorzuheben. [...] Durch die Abtrennung des Tons und die Mischung verschiedener Tonmaterialien wird eine Entgrenzung von Musik und Geräusch zum einen und zum anderen von sprachlicher Intonation und Klang erreicht, die den Anteil der sonoren Signifikanten an der Sinnkonstitution erfahren läßt. [...] Die Stimme wird zu einer autonomen Einheit, die nicht länger eine körperliche Präsenz garantiert. (Finter 1985: 61)

Auch Hans-Thies Lehmann verweist auf die musikalischen Effekte der Verwendung drahtloser Mikrofone: Der Schauspieler „vermag daher normal, entspannt, ohne Theatralik zu sprechen, die Verstärkung der Stimmen aber schafft einen Sprech-Raum, der eigentümlich zwischen Künstlichkeit (Technik) und Natur (die Spieler sprechen wirklich im *hic et nunc*) changiert. Wilson schafft so einen Raum, [...] der in vielen Tonlagen singt“ (Lehmann 1988: 34).

An einem Beispiel aus *Hamletmaschine* lässt sich das musikalisch-technische Spiel mit der Klangfarbe der Stimme veranschaulichen: Zu Beginn des ersten Teils, also ca. 18 Minuten nach Beginn der Aufführung, die dem ersten von fünf Teilen einen wortlosen Prolog voranstellt, beginnt der ‚Mann mit der Lederjacke‘, zunächst mit mikrofonverstärkter Stimme, auffällig monoton zu sprechen (Tonbeispiel 14: *Hamlet*): „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung.“ Das folgende „BLABLA“ und alle weiteren in der Textvorlage in Großbuchstaben gedruckten Teile dieses ersten Absatzes (bis „Gleichschritt der Verwesung“) spricht er jedoch unverstärkt, mit deutlich erhobener Stimme und mit größerem sprachmelodischen Umfang. Der dynamische Unterschied zwischen lautem, gestütztem Sprechen und leisem Vor-sich-hin-Reden wird durch die Art der Verstärkung aufgehoben: Um so deutlicher treten die klangfarblichen Unterschiede hervor: die veränderte Räumlichkeit (das Rufen

produziert z.B. mehr Halleffekte), der besondere Stimmsitz, die andere Melodik, die unterschiedlichen Obertonmuster. Tatsächlich vermutete ich sogar beim ersten Sehen zwei unterschiedliche Sprecher, es treten aber lediglich zwei klangfarbliche Idiome einer Schauspielerstimme in einen Dialog. Diesem Hamlet wohnen nicht zwei faustische Seelen in der Brust, sondern zwei (und später immer mehr) Stimmen in seiner Kehle, die durch die Mikrofonierung erst so explizit theatraalisiert werden. Wilson nimmt Müllers typografische Dialogisierung des Textes auf und macht aus ihr ein musikalisches Spiel mit der Wahrnehmung der Zuschauer: Die klangfarblich lauten Passagen erklingen unverstärkt in der Tiefe des Raumes, das leisere, introvertiertere Sprechen wird hingegen verstärkt und wirkt damit direkter und präsenter.

Das Tonbeispiel 14 *Hamlet* macht einen weiteren Effekt beschreibbar, der für Wilsons Verfahren der Musikalisierung charakteristisch ist und allgemein eine wirkungsmächtige Strategie der Musikalisierung darstellt: die Neubestimmung des Verhältnisses von Schauspielmusik und Szene. Die vermeintlich scharfe Trennlinie, die zwischen Musik Theater verläuft, wird nämlich zunehmend von zeitgenössischen Theater- und Musiktheaterformen zur Disposition gestellt. So tragen z.B. in der Hamlet-Rede die im Hintergrund schwebenden Klaviertöne wesentlich und konstitutiv zur Wahrnehmung der Musikalität der Sprachmelodie mit bei. Die melodische und harmonische Grundierung durch das Klavier hebt auch die Sprache auf die Ebene des Komponierten, macht sie zu einer musikalisch *gestalteten* Sprachmelodie. Es ist dabei gerade Kennzeichen musikalischen Theaters, dass nicht mehr im herkömmlichen Sinne Form und Funktion von Schauspielmusik additiv untersucht werden kann, sondern dass Musik, Sprache, Geräusch, Bewegung, Licht etc. komponierte Wechselwirkungen und Verschmelzungen eingehen. Auch im folgenden Beispiel ist etwa die Wahrnehmung der stimmlichen Klangfarben und Rhythmen nicht unabhängig vom unterlegten polymetrischen Fingerkratzen der drei Frauen am Tisch zu sehen.

In einem Bild aus Teil 4 verabsolutiert sich der Klang der Stimmen. Kaum noch erkennbar auf Worte zurückführbar erzeugen die drei Frauen am Tisch, v.a. Annette Paulmann, ein Spiel der Laute, Stimmgeräusche, hochfliegender Glissandi und tiefem Knarren. (Tonbeispiel 15: *Paulmann*) Der Text „zerfleischen sie einen Bauern“ wird von Paulmann Silbe für Silbe melodisch und klangfarblich ausgelotet, wobei konkret komische (Imitation von Kindersprache, 0'16“ff.) und fremdartig abstrakte Musikalisierungen einander ablösen. Es ist Müllers Sprache, die hier zerfleischt und in Fetzen gerissen wird: systematisch in Klangpartikel zerteilt. Paulmann führt dies in zwei Varianten vor: Die erste (ab 0'27“) vervielfacht alle Silben bzw. sogar einzelne Buchstaben der vier Worte und lässt sie durch

rhythmisch unterschiedliche Aneinanderreihung – mal schnell und legato („zerflüüüü“, 0‘28“f.), mal langsam und staccato („B-B-Ba-Bau-“, 0‘56“ff.) – zu Klangmustern werden. Die zweite Variante, wie die erste von prustendem Kichern eingeleitet, wiederholt dasselbe Prinzip, setzt aber stärker auf neue Klangräume mittels eines Durchschreitens vieler Stimmregister und Variationen der Stimmfaltung, die von spitzen, offenen Tönen bis zu schmerzhaft gepressten und gedrückten Klängen reichen. Auch wenn sich im Zusammenhang mit dem Text der Szene, beginnend mit: „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“, Assoziationen einstellen, dass Wilson hier die Sprache zum Schlachtfeld und die Stimme zum Heulen der Wölfe mache, ist doch primär Folgendes zu beobachten: Wilson komponiert eine Musik aus Klangfarben und Rhythmen, die durch ihre Dichte im sonst so reduzierten Bühnenarrangement aufhorchen lässt. Damit schafft Wilson paradoxerweise eine erhöhte Aufmerksamkeit für Müllers Sprache, auch wenn es teilweise so scheint, als würde er sie ‚zermusikalisieren‘. Die Mikrofonierung jedenfalls, die übrigens auch die kratzenden Finger verstärkt, macht hier eine so detaillierte Wahrnehmung der Stimm- und Klangspiele Paulmanns erst möglich.

Statt der globalen Zuschreibung also, die Mikrofonisierung entkörperliche die Stimme und reflektiere so die postmoderne Ich-Dissoziation, vermag es genauer über die Inszenierungsstrategien Wilsons Auskunft zu geben, wenn man die Aufmerksamkeit für die individuellen musikalisch-semanticen Konsequenzen der Stimmverstärkung schärft.

Akt V Wilson und Mozart: Bezüge zur Musiktradition

Sowohl in der Literatur zu Wilsons Theater als auch in seinen Selbstaussagen wird seine Formsprache häufig analog zu bestimmten traditionellen Kompositionsprinzipien gesehen. Auch bei Marthaler und Schleef waren, wenn auch hier viel weniger explizit thematisiert, unterschiedliche Rückbezüge auf musikalisch Vertrautes zu beobachten. Am Beispiel Wilsons will ich zunächst die schon bestehenden Zuschreibungen hinterfragen.

Es fällt auf, dass die Genese von Wilsons Theater stets in den Zusammenhang mit der Theater- und Tanzavantgarde der sechziger und siebziger Jahre in New York gestellt wird, während die Musikalität seiner Inszenierungen auf Barockmusik, auf Mozart oder unter dem Stichwort ‚Gesamtkunstwerk‘ auf Wagner zurückgeführt wird. Musikalische Inspiration hat Wilson in den bald 30 Jahren seiner Theaterarbeit aus den unterschiedlichsten Quellen erfahren: Seine musiktheatralen Arbeiten umfassen Inszenierungen von Opern Glucks, Mozarts und Wagners bis hin zu Nono und Xenakis, eine umfangreiche Zusammenarbeit mit Philip Glass als einem

der Hauptvertreter der Minimal Music³⁴³, sowie Begegnungen mit einigen Größen der Rock- und Populärmusik (Tom Waits, Lou Reed, David Byrne, Mike Stoller und Jerry Leiber³⁴⁴). Die Unterschiede in Wilsons Formsprache sind jedoch gemessen an der Verschiedenheit seiner musikalischen „Kollaborateure“ marginal und kaum in einen direkten Zusammenhang mit der jeweiligen musikalischen Formsprache dieser Komponisten zu bringen. Unterstellt man beispielsweise Wilson eine theatrale Anverwandlung Wagnerscher Leitmotivtechnik, so gälte diese auch für seine Musicals, will man einen Dualismus von Arie und Rezitativ als konstituierend für seine Formkonstruktion erkannt haben, fände sich dieser genauso in seinen Wagner-Inszenierungen.

Am Beispiel von *Hamletmaschine* machen gleich zwei Rezensenten barocke Kompositionsprinzipien für die Struktur verantwortlich: Werner Schulze-Reimpell schreibt in seiner mit „Thema mit (Bewegungs-)Variationen“ betitelten Kritik: „Die Aufführung hat die Struktur einer Musikkomposition, eines Variationssatzes, der suggestiv in den Bann zieht und ein ‚Verstehen‘ durch Verbalisierung gar nicht zum Bedürfnis werden läßt“ (Schulze-Reimpell 1986). Der seit dem Barock geläufige Formtypus ‚Thema mit Variationen‘ sieht eine ganze Reihe von Variationstypen vor, von denen sich einige nur schwer auf die theatralen Variationen der *Hamletmaschine* beziehen lassen: Harmonische Variationen (Dur/Moll-Variation, Tonartwechsel) oder Variation durch Taktartwechsel sind bei Wilson nicht zu beobachten. Dennoch erfüllt *Hamletmaschine* prinzipiell erstaunlich viele Formkriterien bestimmter Variationsmodelle. So wird die Inszenierung z.B. von dem für den Variationssatz charakteristischen Dualismus zwischen konstanten und veränderten Parametern bestimmt. Die im Prolog vorgestellte Aufttritts- und Bewegungsfolge durchzieht – mit Ausnahme des Films in Teil 3 *Scherzo* – wie ein cantus firmus die Inszenierung, zu dem Text und Soundcollage immer neu hinzutreten. So bleibt beispielsweise das Schlussritual jeder Sequenz stets nahezu gleich, wird aber durch die perspektivische Drehung und unterschiedliche Zuspelungen variiert. Jede Sequenz endet so: Ein Mann im gelben Sportlerdress hüpft auf die Bühne und bleibt auf einem Bein balancierend stehen. Es folgt der Auftritt der ‚Frau mit den weißen Ärmeln‘, die nach einem kurzen Gang innehält. Ein Mann in Schwarz tritt von hinten an sie heran und bedeckt ihre Augen mit seinen behandschuhten Händen. Im Prolog geschieht dies zu einer einstimmigen Klaviermelodie und Maschinengewehrsalven vom Band, die beide mit den Bewegungen der Darsteller synchronisiert sind. In Teil 1

³⁴³ Siehe dazu auch Fußnote 144 im Kapitel III.1.3.4.1 *Wiederholung*.

³⁴⁴ Die beiden letzteren haben den berühmten *Jailhouse Rock* (1957) für Elvis Presley geschrieben, was ihre reduzierten, schwebenden Klaviertöne, für die sie in *Hamletmaschine* verantwortlich zeichnen, um so bemerkenswerter macht.

fehlen die Maschinengewehre, in Teil 2 auch die Musik, dafür spricht die Frau diesmal stumm Text und der Mann in Schwarz wird von Möwenkreischen begleitet, während in Teil 4 noch ein letzter Satz bei seinem Auftritt gesprochen wird. Außerdem durchbricht hier der Mann in Gelb den *cantus firmus*, indem er nach dem Auftritt des Mannes in Schwarz ein zweites Mal zu hüpfen beginnt. Teil 5 setzt diese Auflösung der Geschlossenheit fort, indem er der gesamten Bewegungsfolge eine Tangomusik unterlegt, die völlig neu und nur für diese Schlussminuten eingeführt wird. Der Mann in Gelb durchbricht zusätzlich die strenge Komposition, indem er seinen etablierten Bewegungsradius verlässt und u.a. auf den Tisch der drei Damen springt.

Wilson bedient sich also durchaus bestimmter Prinzipien eines traditionellen Formschemas³⁴⁵, durchbricht aber im Verlauf der Inszenierung die Rückbindung und gibt das Prinzip zugunsten wirkungsvoller szenischer Überraschungen preis. Bei aller Durchschaubarkeit der durchkonstruierten Bühnenkomposition kann sich der Zuschauer nicht auf dem vermeintlichen Erkennen musikalisch vertrauter Prinzipien ausruhen. Wilson zeigt der Musiktradition gegenüber Affinität aber auch Souveränität – eine Haltung, die sich allerdings auch bei jedem großen Komponisten der a posteriori kategorisierten Epochen nachweisen ließe.

Der zweite Rezensent, Herbert Glossner, verweist auf ein noch älteres Formschema, stiftet damit jedoch m.E. mehr Verwirrung, als dass er wirkungsvoll auf eine bestimmte Inszenierungspraxis aufmerksam machen

³⁴⁵ Sein Verfahren unterscheidet sich dabei von einem so expliziten Rückgriff auf eine konkrete (auch hier: barocke) Musiktradition, wie sie etwa die LOSE COMBO für sich beansprucht. Ihr Mitglied Hans-Friedrich Bormann charakterisiert die Arbeit der freien Gruppe in einem Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Beilage zu *Theater der Zeit* (10/2000) so: „Die Selbstkennzeichnung ‚multimediales Musiktheater‘ [ist] keine Genrebezeichnung; sie weist vielmehr auf einen Versuch, Medien, Musik und Theater jenseits ihrer traditionellen Hierarchisierung einzusetzen. Text, Projektion, Klang und Licht werden anhand einer gemeinsamen Verlaufspartitur organisiert, die auf Zahlenproportionen oder auch (in einem komplizierten Verfahren der Ableitung und Transformation) auf den Strukturen einer klassischen Komposition beruhen können – etwa, wie in den jüngsten Produktionen, auf einer Fuge von Johann Sebastian Bach“ (Bormann 2000: 4).

Auf der Homepage der Gruppe stellt sie ihr ästhetisches Konzept folgendermaßen vor: „Diese Musiktheaterkonzeption [läßt sich] als *performance-orientiert* beschreiben, d.h. Musik ist darin ein autonomes gleichberechtigtes Element der Performance neben anderen. Die übrigen im Kontext einer Performance zum Tragen kommenden Künste werden zunächst auf ihre immanente Musikalität hin untersucht und erfahren sodann auch im Hinblick auf die gesamte Performance eine musikalische Strukturierung. Oder umgedreht: Sowohl die gesamte Performance wie auch ihre disparaten Teile (visuell-zeitliche Momente (Video/Licht, Texte etc.) erfahren eine radikale Musikalisierung. Sie werden nicht von einer dramaturgisch-inhaltlichen Struktur abgeleitet, sie unterliegen keiner hierarchischen oder heteronomen sinnzentrierten Ordnung“ (In: www.lose-combo.de, 28. Mai 2001).

könnte: „Wie in einer isorhythmischen Motette, einer hochartifiziiellen Form mittelalterlicher Musik, hat Robert Wilson über die stets gleiche, erst gegen Schluß variierende Bewegungsstruktur den optischen Rhythmus, die Wort,melodien‘ gelegt, mit allen Kunstgriffen der Phasenverschiebung, der differenzierten Wiederholung, der Akzentuierung“ (Glossner 1986). Die Beobachtungen stimmen, der Begriff hingegen verwischt die Spezifik der Bezeichnung und des Bezeichneten. Kennzeichen des motettischen Stils³⁴⁶ ist zwar das auch gewissermaßen in *Hamletmaschine* zu beobachtende abschnittsweise Vertonen eines vorgegeben Textes; von der für die Motette ebenfalls charakteristischen Entwicklung einer musikalischen Rhetorik, von festgelegten Wort-Motiv Verbindungen, die zur Ausprägung einer Figurenlehre führten, ist Wilson jedoch weit entfernt. Auch die satztechnische Besonderheit der isorhythmischen Motette (siehe Kühn, H. 1981c: 192ff.), dass zu einem choralartigen cantus firmus weitere ‚Stimmen‘ hinzutreten, die andere Textabschnitte in einer auf kleineren Notenwerten basierenden Rhythmisierung präsentieren, findet sich bei Wilson so nicht. Eine Gleichsetzung verstellt hier den Blick auf die genauen Eigenschaften beider Kunstformen.

Wilson bezieht sich immer wieder auf Mozart, wenn er über seine Arbeit spricht. Man mag das kokett finden, kann sich aber auch fragen, ob Wilsons Art der Musikalisierung des Theaters tatsächlich Eigenschaften speziell klassischer Kompositionsweisen aufweist. Zunächst klingt es etwas apologetisch, wenn Wilson seine Zusammenarbeit mit Christopher Knowles dadurch künstlerisch nobilitiert, dass er Knowles‘ Sprachmuster als beinahe Mozart gemäß (s.u.) bezeichnet. So heißt es in Harold Brookners Dokumentarfilm: „Wilson found the kind of abstract language he was looking for in the private writings and cassette recordings of a brain-damaged 12-year-old boy: Christopher Knowles. He was sent one of the boy’s cassettes by a professor at the Pratt Institute.“ Und Wilson fügt im Originalton hinzu: „I listened to the tape a number of times and I transcribed it and I saw that it was visually and architecturally very carefully organized. Geometrically organized. Classical construction. Almost like Mozart“ (Brookner 1985).

Hört man Knowles‘ Bandaufnahmen in *A Letter for Queen Victoria* (so z.B. die Sequenz *You sit on a bench and you wait for me when I come back*, Tonbeispiel 16 Knowles³⁴⁷), fühlt man sich jedoch eher an vergleichbare Kompositionen von Steve Reich erinnert, z.B. *It’s Gonna Rain* (1965), von der es heißt: „He based *It’s Gonna Rain* on chopping and rear-

³⁴⁶ Siehe Kühn, Hellmut 1981c: „Die Motette“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 175-195.

³⁴⁷ Das Tonbeispiel entstammt der Dokumentation von Jean Gremion (arte 1993) und stellt nur einen kurzen Ausschnitt der Sequenz dar.

ranging elements in a sequenz of speech“ (Griffiths 2001: 124). Diese Beschreibung passt auch ausgezeichnet auf Knowles' Tonbänder. Auch die numerischen Rhythmus-Konstruktionen der *Haf, hap, hat*-Sequenz aus *The Life and Times of Josef Stalin*³⁴⁸ (Kopenhagen/New York City 1973) hat starke Analogien zur Minimal Music, hier besonders zu den auf Zahlenbeziehungen basierenden Kompositionen von Philip Glass.³⁴⁹ In *Hamletmaschine* wiederum wird man feststellen, dass neben der Minimal Music auch die musikalische Avantgarde der Neuen Musik von Schönbergs *Pierrot Lunaire op. 21* (1912) bis Ligetis *Aventures* (1962) mit ihren unterschiedlichen Versuchen zur klanglichen Materialität der gesprochenen Sprache bei Wilsons Musikalisierungen Pate gestanden hat.

Grundsätzlich lässt sich beobachten, dass Wilson im Umgang mit Sprache, im Unterschied etwa zu Einar Schleef, Worte und Silben als motivisches Material verwendet und teils thematisch-motivisch verarbeitet, teils in obsessiven Wiederholungen seine klangliche Vieldeutigkeit auszuloten sucht. Die musikhistorischen Bezüge sind dabei vielfältig und kaum eindeutig zu bestimmen.

Etwas anders verhält es sich bei Wilsons Konstruktionen der Makrostruktur seiner Inszenierungen. Die Musikwissenschaft unterscheidet, angelehnt an kompositorische Charakteristika bestimmter Epochen die Begriffe „musikalische Prosa“³⁵⁰ bzw. „musikalische Poesie“. Hermann Erpf trifft die gleiche grundsätzliche Unterscheidung, wenn er von Reihen- und Gleichgewichtsformen spricht. (Erpf 1967: 39ff./57ff.) Der Begriff der musikalischen Prosa ist musikhistorisch mit dem Prinzip der Fortspinnung, der logischen Entwicklung verbunden und reicht vom barocken Kontrapunkt über die Romantik, von der ‚unendlichen Melodie‘ Wagners bis zur Zwölftonreihe Schönbergs. Die Entwicklung der auf dem Versprinzip beruhenden Periode als Grundprinzip musikalischer Poesie, die sich durch „Regelmaß, Ordnung, Entsprechung und Wiederkehr“ (Kühn, C. 1981: 191) auszeichnet, ist v.a. in der Epoche der Klassik, d.h. auch bei Mozart, zu beobachten.

³⁴⁸ Dazu Wilson: „Ich habe in *Stalin* etwas Ähnliches gemacht: Haf, hap, hat – es waren 2 hats und 3 haps, 2-3-2-1-2, 1-2-3-2-1-2 (klopft auf den Tisch) – so etwa. Das war einfach ein Lautmuster“ (Wilson 1991/1978: 378).

³⁴⁹ Siehe Strickland, Edward: „Philip Glass“, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 9. London/New York 2001, S. 932-936, hier: S. 934.

³⁵⁰ Kühn führt diesen Begriff auf Schönberg zurück. (Kühn, C. 1981: 142) Siehe auch Kühns Artikel „Form“ in der *MGG* und besonders den Abschnitt „Musikalische Poesie und Prosa“ (Kühn, C. 1995: 618), in dem es u.a. heißt: „Die Kompositionsgeschichte unter diesem Aspekt zu betrachten, ist ebenso faszinierend wie ergiebig. Prosaische und poetische Formungen verkörpern offenbar zwei grundsätzliche Prinzipien musikalischen Denkens und Gestaltens, die unabhängig sind von sich wandelnden Sprachmitteln“ (ebd.)

Unter dieser Perspektive sind Wilsons Inszenierungen tatsächlich dem klassischen Prinzip der musikalischen Poesie zuzurechnen; sie basieren auf Gruppierungen, Gleichgewichtskonstruktionen, deren Teile deutlich segmentiert und wechselweise z.B. durch Wiederholung, Variation oder Kontrast aufeinander bezogen sind. *Hamletmaschine* ist hier das wohl auffälligste Beispiel: „Hamletmaschine is divided into five parts, the classical construction. One and four are related, two and five are related, three is in the center, the Scherzo“ (Wilson 1992/1988: 250). Auf ähnlich fünf-sätzigen Grundgerüsten basieren z.B. auch Wilsons *Medea-Workshop* und das *CIVIL warS*-Großprojekt (siehe Abb. 7); *A Letter for Queen Victoria* hingegen war in vier Akte mit einem Vorspiel und einem Epilog unterteilt (siehe Brecht 1978: 286), *The Forest* in sieben Akte. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass Wilson mit diesen Einteilungen an das klassische fünftakte Drama oder die viersätzig Symphonie anknüpft – seine Bildsequenzen erfüllen kaum eine der dort geforderten ästhetischen Kategorien, seien es die Peripetie im dritten Akt oder bestimmte Tempo- und Harmonierelationen zwischen dem Allegro- und dem Andante-Satz. Wilson bedient sich klassischer Formprinzipien, nicht der Formschemata selbst.

Es ist interessant zu beobachten, dass sich Marthaler und Wilson in den Techniken ihrer Musikalisierung und ihrer Rückbindung an Prinzipien des klassischen Repertoires durchaus ähneln, auch wenn ihre Arbeitsweisen und die resultierende Ästhetik kaum unterschiedlicher sein könnten.³⁵¹ Auch bei Marthaler konnte ich klassisch geschulte Formen neben deutlichen Anleihen bei der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts feststellen. Er zeigt die deutliche Tendenz zu Gruppierung und Zyklizität bei gleichzeitiger Andeutung der Selbstauflösung dieser Form. Marthaler und Wilson räumen dabei theatraler Eigendynamik meist so viel Raum ein, dass die Fruchtbarmachung klassischer Formprinzipien für das Theater nicht zum starren Formalismus gerät. Sowohl *Die Spezialisten* als auch *Hamletmaschine* enthalten zahlreiche formale Ungereimtheiten, Ausbrüche aus einer allzu symmetrischen Struktur und Zeugnisse einer *creation collective*, die anders als das Werk eines Komponisten nicht bis ins letzte Detail planbar und formbar ist.³⁵²

³⁵¹ Ironischerweise vertritt hier der Schweizer Marthaler eine Probenphilosophie, die dem ‚Savoir-vivre‘ einen bedeutenden Platz in der Arbeit einräumt, während der Texaner Wilson einen eher perfektionistisch-workoholischen Probenstil pflegt.

³⁵² Hier besteht auch der Unterschied zur oben bereits erwähnten Arbeit der LOSE COMBO, die ja im Gegensatz zu Wilson und Marthaler ihre musiktraditionellen Rückgriffe bereits von vorn herein plant und reflektiert: „Zur *strukturellen Gestaltung* ihrer Arbeit verwendet die LOSE COMBO oftmals Erkenntnisse traditioneller polyphoner Musik (Bach), deren komplexe musikalisch-zeitliche Organisation produktive Analogien zu nicht-hierarchisch organisierten Performances nahelegt. Bei der *musikalischen Ges-*

Die Arbeiten von Marthaler und Wilson machen eine Unterscheidung verschiedener musikalischer Ebenen mit verschiedenen historischen Bezugspunkten notwendig. Schon am Beispiel von *Die Spezialisten* zeigte sich, wie makroformale und mikroformale Musikalisierungen von unterschiedlichen musikalischen Patenschaften zeugen können.³⁵³

Diese Beobachtung lässt sich auch auf Wilsons Musikalisierungen ausdehnen. Entstehungsart und Entstehungszeit seiner Inszenierungen hinterlassen auch in ihrer Formung deutliche Spuren: Neben Konstruktion, architektonischer Symmetrie und musikalischem Beziehungsreichtum entziehen sich andererseits auch Elemente der Beliebigkeit, der betonten Subjektivität und bisweilen des Chaos‘ einer allzu schnellen Kategorisierung. David Bradby und David Williams weisen auf einen Aspekt Wilsons Theaters hin, der eher der Assoziation, dem literarischen ‚stream-of-consciousness‘ oder der musikalischen Träumerei als einem rigiden tektonischen Bauplan³⁵⁴ verpflichtet ist:

Intuitively constructed and ordered according to lyrical, musical criteria, the various images are presented as part of a continuously evolving tapestry, an apparently self-generating pictorial series. (Bradby/Williams 1988: 233)

Neben einer Aufwertung der musikalisch prosaischen Elemente in Wilsons Musikalisierungen, betonen Bradby und Williams auch die nicht zu unterschätzende Rolle der Intuition und Eigendynamik, die für Wilsons Ästhetik gegenüber aller erkennbarer Konstruktion und Planung nicht zu unterschlagen ist.

Gerade im Vergleich der drei hier verhandelten Regisseure profilieren sich ‚kompositorische‘ Eigenarten im jeweiligen Stil. Während Einar Schlee seine Musikalisierung in den Dienst der Sprache und der räumlich-kinetischen Präsenzeffekte eines durchaus politischen Theaters stellt, erforschen Marthaler und Wilson in je eigener unverwechselbarer Handschrift das Potential des Theaters zu seiner eklektischen Musikalisierung. Sie bringen klassische, romantische und zeitgenössische Musiksprachen in unterschiedlichsten szenischen Anverwandlungen in Spannung zu einander. Schlee konfrontiert den Zuschauer mit einer Musikalisierung, die ihn

taltung der Performances finden sich nicht nur vielfältige Bezüge zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts (Atonalität, Serialität, Aleatorik), sowie zur improvisierten und elektroakustischen Musik, sondern auch zu jener jüngeren und jüngsten komponierten Musik, die wesentlich mit Klängen, Dauern und Zeitvergehen und deren Wahrnehmungen arbeitet (von Cage, Nono, Ligeti, Feldman über Minimal Music und Ambient bis hin zu populärer Musik)“ (In: www.lose-combo.de, 28. Mai 2001).

³⁵³ Siehe Kapitel III.1.5.2 *Fluchtlinien. Formsemantik in Die Spezialisten*.

³⁵⁴ Der Anschaulichkeit halber vereinfache ich die Dualität zwischen musikalischer Prosa und musikalischer Poesie an manchen Stellen in dichotomischer Gegenüberstellung, um bestimmte Tendenzen deutlicher sichtbar machen zu können. Am konkreten Beispiel wären eine so starre Zweiteilung nicht aufrechtzuerhalten.

affiziert und gleichzeitig intellektuell fordert, Wilson und Marthaler involvieren ihn bei einem spielerischen Umgang mit musikalischen Codes und ihrer Wiederauflösung. Besonders Wilson fordert dabei die kompositorische Mitwirkung des Betrachters. Alle drei machen Musik zu einem essentiellen Bestandteil ihrer individuellen Theatersprachen, wobei die Verwendung von Schauspielmusiken selten im Zentrum steht, sondern im Kern eine neue Aspektierung von Theatralität überhaupt erzielt wird.

IV Strategien musikalischen Inszenierens

All art constantly aspires towards the condition of music. (Walter Pater)³⁵⁵

Schon in der bisherigen beschreibenden und analytischen Auseinandersetzung mit Musikalisierungsformen zeitgenössischen chorischen Theaters wurde gefragt, welche Absichten die Inszenatoren möglicherweise verfolgt haben und welche Wirkungen auf den Zuschauer plausibel sind. Ich möchte abschließend die Frage nach den zu beobachtenden Strategien musikalischen Inszenierens aufnehmen und damit den Blick noch einmal erweitern und jenseits der einzelnen Aufführung vertiefend untersuchen, was musikalisches Inszenieren bewirkt und bedeutet.³⁵⁶

Der Begriff der Strategie bedarf einer Differenzierung, um für diese Untersuchung nicht alltagssprachlich irreführend zu sein. Es geht mir mit diesem Begriff durchaus um einen kalkulierten Wirkungszusammenhang einer künstlerischen Praxis und ihren (subjektiv) zu beobachtenden Folgen. Wichtig ist dabei aber festzuhalten, dass dieser Wirkungszusammenhang ein retrospektiv zugeschriebener ist; d.h. ich messe einer Praxis Bedeutung bei und unterstelle einen strategischen Vorgang, ohne mich der Autorintention vergewissern zu können oder zu wollen. Es ist dabei unumgänglich, dass weder die Produktions- noch die Rezeptionsseite zur Verifizierung herangezogen werden können, sondern eine bestimmte Spielstrategie und/oder Wirkungsstrategie der beobachteten Praxis nur in reflektierter Subjektivität behauptet werden kann. Als Strategien werden Zuschreibungen von möglichen Absichten und Bedeutungen verschiedener Aspekte musikalischen Inszenierens angeboten, die in unterschiedlichen Kombinationen und Hierarchien auftreten können.

Die folgenden Aspekte stellen also eine Art unsystematische Phänomenologie musikalischen Inszenierens dar, wobei ich zunächst von produktionsstrategischen Überlegungen ausgehe (1), dann das besondere Verhältnis von Musikalisierung und Aufführungstext beleuchte (2), sowie Wahrnehmungsstrategien untersuche (3). Unsystematisch müssen diese Überlegungen bleiben, da sich – wie sich zeigen wird – die strategischen Aspekte der Musikalisierung einer klaren Zuordnung entziehen. Es wird z.B. schnell deutlich, dass sich die einzelnen Strategien nicht klar voneinander trennen und kategorisieren lassen. Tatsächlich doppeln und überschneiden sie sich,

³⁵⁵ Pater, Walter 1986 (1873): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford/New York, S. 87.

³⁵⁶ Siehe dazu auch Kapitel II.4.3 *Zur Frage der Musiksemantik*.

widersprechen einander oder gehen neue Wechselwirkungen ein. Sie können von Szene zu Szene, von Betrachtungsebene zu Betrachtungsebene, von Zuschauer zu Zuschauer wechseln. Dieses Kapitel wirft also eine Reihe von Betrachtungsmöglichkeiten auf – ein schematisches Regelwerk kann und will es nicht aufstellen.

1 Strategien für die Produktion

Bevor man nach den weit reichenden Folgen der Musikalisierung für die Ästhetik der Aufführung fragt, scheint es mir wichtig anzuerkennen, dass Musikalisierung bereits in der Genese der Aufführung und später für den Darstellungsprozess eine gewichtige Rolle spielen kann. Wenn Robert Wilson seinen Darstellern der Soldatenszene im Kölner Teil von *The CIVIL warS* (1984) bei der Probe einschärft: „Painfully listen all the time“ (in: Brookner 1985), sie also einer hohen musikalischen Aufmerksamkeit für einander verpflichtet, dann ist hier die Darstellungsaufgabe eine musikalische. (Das Zuhören ist in diesem Zusammenhang zweifelsfrei *musikalisch* gemeint. Die kurzen Textfloskeln, die ausgetauscht werden, bedürfen *semantisch* keiner so geschärften Aufmerksamkeit.) Die notwendige szenische Spannung, die die Morgenstimmung vor dem Kampf erfüllt, ist für das vielköpfige Ensemble nicht in psychologischer Einzelleistung erreichbar, sondern nur, indem sie sich als Teil eines theatralen Orchesters verstehen.

Auch Marthalers Spieler erfüllen musikalische Darstellungsaufgaben: Stefanie Carp beschreibt, dass Marthalers „rhythmische und klangliche Partitur [...] als Subtext während des ganzen Schauspiels mitläuft“ (Carp 1997: 66). Der üblicherweise psychologisch verstandene Subtext, mit dem Schauspieler häufig arbeiten, um eine Wiederherstellbarkeit bestimmter Gefühle, Haltungen und Körperbilder zu gewährleisten, wird hier angereichert oder ersetzt durch eine innere musikalische Partitur, die in spezifisch anderer Weise eine Präzisierung des inneren Kommunikationssystems (Pfister) zum Ziel hat.

Ganz offensichtlich wird diese Strategie musikalischer Sensibilisierung am Beispiel der Chorarbeit Einar Schleefs. Schleef benutzt klare musikalische Absprachen als ein geeignetes Mittel, um die stets bewunderte Präzision der inneren Kommunikation und die resultierende Präsenz seiner Chormassen zu erreichen. Auch das sprachliche Niveau, das Schleef gerade bei seinen häufig auch aus Laiendarstellern rekrutierten Chören erzielt, wäre anders als durch Musikalisierung gar nicht zu leisten.

Präsenz, das wäre in diesem Zusammenhang eine weiterführende These, kann überhaupt sinnvollerweise als Konsequenz kompositorischer Ver-

fahren verstanden werden. Die Kategorie theatraler Präsenz³⁵⁷ ist theaterwissenschaftlich in aller Munde. Es scheint mir eine sinnvolle Ergänzung der bisherigen Auseinandersetzung mit Präsenz zu sein, wenn man überlegt, welche Rolle Musikalisation als Strategie der Präsenzeffekte dabei spielt. Wenn Patrice Pavis behauptet, dass „die Subpartitur³⁵⁸ und in der Folge auch die Partitur vom physischen Zustand des Schauspielers ab[hängt], der sich im aktiven Zustand der Präsenz befindet“ (Pavis 2000: 40), verhält es sich m. E. im Gegenteil so, dass die Präsenzeffekte des Schauspielers maßgeblich von der Musikalisation der Darstellung und des Raumes bestimmt oder überhaupt erst konstituiert werden, und nicht a priori als Zustand gegeben sind. Wie lässt sich das begründen?

Präsenz kann durch musikalische Verstärkung, Verdopplung, Dynamisierung entstehen. So befördert etwa das konsequente Gleichgerichtetsein, die gestische und stimmliche Einstimmigkeit, mit der Einar Schleef seine Chöre auf die Bühne stellt, den Effekt großer Präsenz der Darsteller. Verstärkt wird dieser Effekt durch die jeweiligen Raumlösungen Schleefs, die nicht zuletzt immer auch auf einen hohen akustischen Wirkungsgrad der Darsteller ausgerichtet sind. Während bei Schleef häufig also die musikalischen Verfahren rhythmischen Unisonos und potenziierter Lautstärke maßgeblich zur Erzeugung eines Eindrucks von Präsenz beitragen, finden sich gleichzeitig Beispiele, in denen sich Präsenz durch musikalische Reduktion und Konzentrierung der Mittel einstellt. Inge Keller, die allein auf leerer Bühne Schleefs Inszenierung *Verratenes Volk* (Berlin 2000) mit einem zwanzigminütigen Monolog eröffnet, wirkt nicht allein durch die Würde ihres hohen Alters und ihre erstaunlich feste Stimme präsent, sondern ist durch das musikalische Arrangement, d.h. die Reduktion aller Ausdrucksmittel zugunsten Kellers solistischer Darstellung, und die geschaffenen akustischen Bedingungen des eigens gebauten Rundhorizontes bewusst so inszeniert.

Über satztechnische Entscheidungen, wie ich sie im Kapitel III.4. Akt III beschrieben habe, lassen sich die Ausdrucksebenen des Theaters wirkungsvoll in Spannung zueinander bringen. So steht die Präsenz eines Schauspielers, die man zunächst unmittelbar an seine Körperlichkeit gebunden glaubt, immer im Kontext einer inszenatorischen (bzw. musikalischen) Vermittlung dieser Körperlichkeit. Die musikalische Präsentation, die weiche Rhythmisierung der Bewegungen zur Musik von Schubert, vermag zum Beispiel dem schwergewichtigen Marthaler-Schauspieler Josef Ostendorf eine Präsenz großer Leichtigkeit zu verleihen. Ostendorfs

³⁵⁷ Siehe dazu auch die Äußerungen von Erika Fischer-Lichte am Ende des Schleef-Kapitels III.3.4 *Fazit*.

³⁵⁸ Zur Problematik des Begriffs siehe Fußnote 48 im Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

Präsenz lebt in Marthaler-Inszenierungen überhaupt von einem fortwährenden Spiel damit, seine Körperfülle mal auszustellen und zu affirmieren und sie gleich darauf scheinbar verschwinden zu machen. Marthalers mickrige, dünne oder dickliche Führungskräfte in *Stunde Null* (Hamburg 1995) sind in ihren musikalisch hochpräzisen Choreografien insgesamt ein gutes Beispiel für die kompositorische Vermitteltheit ihrer scheinbaren physischen Unmittelbarkeit. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Präsenzeffekten, Ergebnis eines Inszenierungsverfahrens zu sein, bei dem Musikalisierung eine erhebliche, wenn auch sicher nicht alleinige Rolle spielt. D.h., dass sich das vermeintlich *Vorgängige* des Körpers m.E. eher als ein unabgeschlossener *Vorgang* entpuppt, ein Vorgang nämlich musikalisch-szenisch vermittelter Zuschreibungsangebote, die vom Zuschauer (im doppelten Sinne) wahrgenommen werden können.

Bereits Alphonse Appia hat von Musikalisierung als Strategie einer spezifischen Veränderung der Darstellungsqualitäten gesprochen. Auch wenn er sich auf eine Musikalisierung anhand der von außen vorgegebenen Opernpartituren Wagners bezieht, ist die Erkenntnis, dass Musikalität als Darstellungsaufgabe bemerkenswerte theatrale Resultate hervorbringen kann, übertragbar auf zeitgenössisches Theater:

Gerade die Musik bringt den Darsteller und die beweg- und handhabbaren Inszenierungselemente einander näher, indem sie ersterem jede persönlich-willkürliche Lebensäußerung versagt, und letztere zu einem solchen Grad von Ausdrucksfähigkeit zwingt, daß sie nun in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten vermögen. (Appia 1899: 35)

Appia beschreibt hier sowohl den genannten Aspekt der Präzisierung der Darstellung (willkürliches Spiel wird unterbunden) als auch eine Art Objektivierung der Darstellung. Die persönliche Lebensäußerung, d.h. auch die biografisch-psychologische Ausgestaltung der Rolle tritt in den Hintergrund, an ihrer Stelle soll eine durch Musikalität beförderte Ausdrucksfähigkeit stehen.

Auch von Marthalers Schauspielern haben wir, wenn auch in einem veränderten theaterhistorischen Kontext, bereits gehört, dass Musikalisierung sie vom „Krampf der Psychologie, vom Diktat des Als-ob-Realismus“ (Müry 1993b: 16) befreie. Tatsächlich beschäftigt sich Marthaler auf den Proben ausgiebig mit dem Singen und mit dem Rhythmisieren der szenischen Erfindungen. Seine Praxis, meist erst kurz vor der Premiere zu einer erkennbaren Aufführungsstruktur seiner Projekte zu kommen, wäre im Theater psychologisch-dramatischer Prägung für die Schauspieler undenkbar. Die Musikalisierung befreit hier auch von einer bestimmten, für die Entwicklung von Rollenpsychologien notwendigen Arbeitsform.

Ich will allerdings keinem Dualismus das Wort reden, der „musikalische Darstellung“ und „psychologische Darstellung“ gegeneinander aus-

spielt. Auch Verkörperungsartisten psychologisch durchgeformter Figuren nutzen musikalische Kriterien wie einen charakteristischen Stimmsitz oder ein bestimmtes motorisches oder rhetorisches Tempo, um ihrer Rolle Konsistenz und Plausibilität zu verleihen. Und umgekehrt bauen sich auch Schauspieler hochabstrakter musikalischer Formverläufe psychologische Subtexte, die es ihnen erleichtern, die Partitur konzentriert und präsent auszufüllen. Musikalisierung ist also umgekehrt weder hinsichtlich der Darstellung, noch hinsichtlich des entstehenden Eindrucks automatisch mit einer Abstraktion gleichsetzen. Isabelle Huppert z.B. berichtet aus ihrer Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Robert Wilson: „Durch Abstraktion gewinnt die Umsetzung an Konkretheit“ (Huppert in: Keller 1997: 28). Musikalisierung stellt für die Schauspielerinnen einen Übersetzungsvorgang in eine Sprache dar, die zwar nicht diskursiv oder psychologisch kohärent, aber auch nicht zwangsläufig abstrakt zu nennen ist.

Das Zitat von Appia weist noch auf eine zweite Musikalisierungsstrategie hin: Musikalisierung zwingt die „handhabbaren Inszenierungselemente“ (Appia 1899: 35) also Requisiten, bewegliche Teile der Ausstattung, Licht etc. zu einer intensivierten Ausdrucksfähigkeit und ermöglicht es ihnen dadurch erst, „in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten“ (ebd.). Gerade daran, wie beispielsweise Christoph Marthaler Requisiten einsetzt und sie ihr musikalisches Potenzial entfalten lässt³⁵⁹, zeigt sich Musikalisierung als Strategie eines veränderten Zusammenspiels von Spieler und Ausstattung, das hier insbesondere komische Wirkung entfaltet. Das Requisit erhält durch seine Musikalisierung eine neue Eigenständigkeit, indem es ausdrucksfähig gemacht wird und ein gewisses Eigenleben entwickelt. Aber auch bei Wilson und Schleef ist die Beförderung unbelebter Gegenstände zu aktiven Mitspielern durch Verfahren der Musikalisierung unverkennbar: Bibiana Zellers akustischer und räumlicher Dialog mit den rollenden Bällen in *Ein Sportstück* (Wien 1998) setzt unmittelbar einleuchtend ein zentrales Interesse des Jelinekschen Textes, die Kräfteverhältnisse von menschlichem Individualismus und sportlicher Fremdbestimmung zu untersuchen, in Szene. Und Wilsons Lichtregie³⁶⁰ verknüpft Bühnenraum, Darsteller und Ausdruck des Darstellers auf untrennbare Weise, indem es sowohl zeichenhaft und atmosphärisch zugleich mit der Darstellung interagiert, als auch rhythmische Impulse setzend den Tempoeindruck der Darstellung maßgeblich mitbestimmt.

D.h., dass die musikalische Beschäftigung mit dem Licht oder einem klangvollen Requisit für den Entstehungsprozess einer Inszenierung charakteristische Veränderungen in der Auffassung von Regisseur und Darsteller hinsichtlich ihrer Aufgaben bewirken kann. Musikalisierung im

³⁵⁹ Siehe Kapitel III.1.6.2 *Materialhaftigkeit Marthalerschen Theaters*.

³⁶⁰ Siehe Kapitel III.4 *Knee-Play 1: Wilson und die Musikalität des Lichts*.

Sinne einer Aufmerksamkeitsverschiebung hin z.B. zum Klangpotential eines Akkuschraubers (wie in Karin Beiers *Sommernachtstraum*, Düsseldorf 1995) oder zu rhythmischen Aspekten des Aufbaus von Klappbetten (Marthalers *Stunde Null*, Hamburg 1995) ist eine produktionsästhetische Strategie, die musikalische Darstellungsaufgaben nicht im Dienst einer dominant gesetzten Ausdrucksebene (des Textes, der Figur) sieht, sondern zu eigenständigen Einheiten der szenischen Gesamtkomposition erhebt. Auf die Bedeutung dieser Verschiebung für die Wahrnehmung des *Zuschauers* werde ich im Folgenden noch zu sprechen kommen.

Ein letzter produktionsstrategischer Aspekt bezieht sich nicht auf die Darstellungsaufgaben des einzelnen Schauspielers, sondern darauf, wie sich Musikalisierung auf die Form der gesamten Inszenierung auswirken kann. Auch hier ist Musikalisierung sicher nicht monostrategisch einsetzbar. So scheint die verschiedentlich geäußerte Vermutung, die Musikalisierung des Theaters gleiche durch ihre speziellen Formgebungsverfahren den Verlust traditionell dramaturgischer Formgaranten aus, problematisch.

Monika Schwarz beispielsweise stellt in ihrer Untersuchung *Musik-analoge Idee und Struktur im französischen Theater* (München 1981) zur Debatte, ob nicht bereits auf der Ebene der Sprache einer Textvorlage „klassische“ Funktionen des Dramas (Schwarz bezieht sich dabei auf Roman Ingardens Kategorien Darstellung, Ausdruck, Kommunikation und „Form der Handlung im Sinne einer wechselseitigen Beeinflussung aufeinander bezogener Partner“, Schwarz 1981: 17) durch eine „Zunahme an musikanalogem Gehalt“ abgelöst werden, ob nicht „die Preisgabe der dramatischen Kausalität bzw. Finalität, die im traditionellen Drama die Sprachverläufe zusammenhält, durch aus der Musik entlehnte Strukturprinzipien kompensiert“ (Schwarz 1981: 17f.) würde.

Es stellt sich dabei erneut die Frage, ob ein solches Entweder-Oder von dramatischer und musikalischer Kausalität überhaupt aufrecht erhalten werden kann und ob nicht vielleicht in der Praxis Formen ganz undogmatischer Koexistenz von Musikalisierung und traditionell dramatischen Kategorien anzutreffen sind. Denn auch wenn sicher nicht zu leugnen ist, dass die Krise des Theaters klassisch-dramatischer Prägung der letzten Jahrzehnte deutlich mit einer tendenziellen Zunahme an Musikalisierungsverfahren einhergegangen ist, schließen dramatisches Theater und Musikalisierung einander nicht aus.

Umgekehrt halte ich es für einen Irrtum zu glauben, Musikalisierung garantiere es, bestimmte Strukturierungs- und Ordnungsbedürfnisse postdramatischen Theaters einzulösen, wie Varopoulou dies tut:

Die Postmoderne hat [...] das Problem mit sich gebracht, daß die Künste sich einer geradezu grenzenlosen Offenheit gegenüber finden. Ein verwirrendes Chaos vom Themen, Strukturen, Formen, Assoziation und Vermischung der Künste und Ideen

ruft angesichts so vieler Möglichkeiten das Gefühl von Beliebigkeit hervor, die jede Formgebung im Theater bedroht. Hier bietet sich nun die Musik als ein durchgehendes Formprinzip an. Sie setzt und erfordert eine bestimmte Disziplin, sie verlangt die Beachtung ihrer Gesetze. (Varopoulou 1998: 18f.)

Am Beispiel der Arbeiten von Marthaler, Schleef und Wilson ließ sich zeigen, dass Musikalisierung im zeitgenössischen Theater *jenseits* normativer Kompositionsregeln bestimmter Epochen oder Strömungen betrieben wird. Und es ist deutlich geworden, dass Musik im Allgemeinen weder eine bestimmte Disziplin verlangt oder ein durchgehendes Formprinzip anbietet. Im heutigen Kontext der Musikalisierung des Theaters erfindet sich die Musik der Inszenierung jeweils neu. Und es war daher auch gerade der *spielerische* Rekurs auf normativ geprägte Formen bei gleichzeitigem Bruch mit ihren ‚Gesetzen‘, der die Arbeiten insbesondere Marthalers und Wilsons kennzeichnete.

Musikalisierung ist also kein Garant für formale Kohärenz, *kann* aber bewusst so eingesetzt werden. In Marthalers *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) wurde die Auseinandersetzung mit musikalischer Form sogar nicht nur zu einem zentralen (auch für den Zuschauer dominanten) Inszenierungsprinzip, sondern im Zusammenspiel der verbalen und visuellen „Fluchtlinien“ quasi diskursiv verhandelt. In derselben Inszenierung fanden sich aber ebenfalls Szenen (die „Chaos-Szenen“), die mit den musikalischen Mitteln der Schichtung, der Kakophonie, der satztechnischen Beziehungslosigkeit der ‚Stimmen‘ ganz im Gegenteil traditionelle Formgebungsverfahren zur Disposition stellten und die Kohärenz der Form ad absurdum führten.

Auch musikimmanent wäre es missverständlich von einer „inneren Kohärenz“ (Varopoulou 1998: 9) zu sprechen, die die Musikalisierung angesichts der Auflösungserscheinungen äußerer Kohärenz etablierte. Die Musikalisierung behauptet vielmehr eine formal-sinnliche Ebene der Kommunikation, die innerhalb ihrer spezifischen non-diskursiven Sprache ebenso auf Kohärenz (kompositorische Logik und Nachvollziehbarkeit) wie auf eine Verabschiedung dieser zielen kann. Musikalische Inszenierungsformen ersetzen nicht einfach strategisch eine kohärente Beziehungsstruktur durch eine andere, sondern setzen das Spiel um Verstehen und Nicht-Verstehen, um Plausibilität und Rätselhaftigkeit, um Sinn und Unsinn auf anderer Ebene fort.

2 Strategien für das Verhältnis von Inszenierung und Text

Robert Wilsons *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) ist als szenischer Versuch über die Materialität, die Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Kommunikation beschrieben worden. Arthur Holmberg beobachtet dabei zehn verschiedene Strategien, mit denen Wilson Sprache in

Frage stellt („ten strategies to interrogate language“): „discarding it³⁶¹, disjunction, discontinuity, the play of meaning, the collapse of dialog, de-contextualization, *reductio ad absurdum*, jamming³⁶², dissolving it into sound, ritualization“ (Holmberg 1996: 48). Es sei dahin gestellt, ob sich diese Liste nicht beliebig verlängern oder komprimieren ließe, auffällig ist jedoch, dass etliche der genannten Strategien Wilsons musikalische Verfahren sind. Wilson begegnet dem Text, sogar der Sprache überhaupt³⁶³ mit Skepsis und macht diese Skepsis für den Zuschauer durch Diskontinuität, d.h. eine bestimmte rhythmische Verwendung von Pausen, und durch das Verschmelzen von Sprechakten (jamming), d.h. eine bestimmte satztechnische Anordnungsweise verschiedener ‚Stimmen‘, theatral erfahrbar. Wilson lässt die Klanglichkeit der Sprache deren Inhalt dominieren (dissolving it into sound) und transformiert den Sprechakt basierend auf den musikalischen Prinzipien der Wiederholung und der rhythmischen Eingängigkeit zum Ritual (ritualization).

Bei der Beurteilung von Musikalisierungen eines Textes wird diese häufig als aggressiver Akt verstanden, der je nach Kontext zerstörerisch oder befreiend wirken könne. Der der Semantik verpflichtete Text gilt als Fessel, die die Musikalisierung zu sprengen suche.³⁶⁴ Ins Positive gewendet formuliert Gerda Poschmann diese Strategie:

In jedem Fall wird mit dem Einsatz der Musikalität die Sprache entgrenzt, indem die Betonung der sonoren Materialität ihrer Signifikanten zu einer Entautomatisierung, Verunklarung oder einem Aufbrechen der Zuordnung von Signifikant und Signifikat führt. (Poschmann 1997: 335)

Bei all dem behauptet der Text jedoch auch im zeitgenössischen Theater eine relevante Position. Für viele Formen musikalischen Theaters ist Musikalisierung nicht auf Kosten des Textes zu beobachten, sondern lediglich als Neuformulierung der theatralen Ansprüche an ihn. Gerade im Fall von Einar Schleefts Theater war zu beobachten, dass Musikalisierung und die Frage nach Sinn und Bedeutung auch auf das Engste verknüpft sein können und man sich als Rezipient durch die Aufkündigung gewohnter Interpretationsmuster aufgefordert sieht, dem Text eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegen zu bringen.

Musikalisierung kann nämlich eine Strategie sein, den Zuschauer zum Hinhören zu animieren, zu einem aktiven Mitverfertigen der Semantik eines Textes zu bewegen, der durch die Musikalisierung der „allzu schnell-

³⁶¹ Dt.: ausrangieren, verwerfen.

³⁶² Dt.: verschmelzen.

³⁶³ Sprache ist hier als Oberbegriff von geschriebener und gesprochener Sprache gemeint.

³⁶⁴ So spricht Doris Kolesch anhand von Schleefts Sprachbehandlung von der „Überschreitung einer verständlichen, einer verstehbaren Sprache“ (Kolesch 1999a: 58) und Hans-Thies Lehmann vom „Zerhacken der Sprache“ (Lehmann 1990: 89).

len Verfügbarkeit“ (Schleef 1994: 5) entzogen wird. Schleef blockiert bewusst, so seine eigene Einschätzung, ein einfaches Konsumieren des Textes durch „die Rhythmisierung und Sprachaufteilung des Textes an mehrere Darsteller“ (ebd.). Das Sinnverstehen, das gemeinhin durch Betonung, rhythmische Gliederung, Tonfall etc. erleichtert und geleitet werden soll, wird hier eher behindert: Der Zuschauer muss sich die Semantik aus der musikalischen Abstraktion quasi rückübersetzen. Schleef nimmt in Kauf, dass die Verständlichkeit beim *Sieben/Acht-Chor* aus seiner *Sportstück*-Inszenierung (Wien 1998) durch das bisweilen sehr hohe Tempo der Rhythmisierung und die Verteilung auf einen 48-köpfigen Chor zwar mitunter leidet; im Idealfall jedoch kompensieren die engagierten Versuche des Zuschauers, dennoch etwas zu verstehen, das ein oder andere unverständliche Wort.

Sozusagen als Gegenentwurf dazu, das theatrale Gesamtgefüge von der Dominanz des Wortes zu emanzipieren, erscheint die Strategie, dem Text durch seine Musikalisierung Autonomie z.B. gegenüber der schauspielerischen Darstellung einzuräumen, wie sie Heiner Goebbels anhand eigener Arbeiten beschreibt:

Wenn ich eingangs davon sprach, mich interessieren die Texte nicht nur als Futter für Sänger und Schauspieler, so ist eigentlich das Gegenteil der Fall: auf der Bühne versuche ich, die Identität zwischen Sprache und Sprechendem zu irritieren, bzw. zu spalten, den Sprechenden aus zwei Gründen verschwinden zu machen: um die Sprache zu retten, autonom das Hören von Sprache zu entwickeln, und um einen Schauspieler zu gewinnen, der nicht nur verdoppelt, was er ohnehin schon sagt, sondern auch als Körper autonom sich darstellen kann: um letzten Endes zwei Körper zu haben, den Text als Körper und den Körper des Schauspielers. Das geschieht zum Beispiel bei den szenischen Arbeiten durch Microport einerseits, aber auch durch strenge Regieanweisungen: z.B. nicht mit der Bewegung oder der Hand die Bewegung des Textes nachzuvollziehen. (in: [www.heinergoebbels.com/english small.htm](http://www.heinergoebbels.com/english/small.htm), 22. Mai 2001)

Die Technik einer räumlichen Loslösung des Textes von seinem Sprecher wurde auch bei Robert Wilson angewandt, bei Schleef wird ein vergleichbarer Effekt durch die Vervielfachung der Sprecher erzielt. Auch die Loslösung von Geste und Bewegung des Darstellers von seinem Sprechvorgang ließ sich auf je unterschiedliche Weise bei Marthaler, Wilson und Schleef beobachten: Der Text wird zum Teil einer Raumchoreografie (Marthaler *Die Spezialisten*, Hamburg 1999), zum akustischen Gegenpol gegenüber der skulpturalen Statik der Sprechenden (Elisabeth Rath in Schleefs *Sportstück*, Wien 1998, Jutta Hoffmann in Schleefs *Verratenes Volk*, Berlin 2000) oder zum ‚Soundtrack‘ eines ‚Stummfilms‘ (Wilsons *The CIVIL warS*, Köln 1984). Die Musikalisierung des Textes sowie der Aufführung überhaupt muss also nicht als destruktiver Vorgang gegenüber

dem Text und seiner Semantik gedacht werden, sie kann durchaus dem Text zu einer besonderen Eigenständigkeit verhelfen.

Musikalisierung kann darüber hinaus im Zusammenspiel der theatralen Ebenen interpretative ‚Geburtshelferfunktionen‘ für ein bestimmtes Sinnverständnis übernehmen. Entgegen der häufig vorgefundenen Zuschreibung, mit der Musikalisierung verschiebe sich das theatrale Interesse vom Sinn zur Sinnlichkeit der Aufführung³⁶⁵, kann die Musik der Worte und Bewegungen auch sinngenerierende Funktion übernehmen. Sie hat im „subtilen Bedeutungsspiel der Tiefenäquivalenz“ (Hiß 1993a: 50) auch auf die diskursive Ebene der Inszenierung Einfluss. Dabei ist folgende Vorüberlegung notwendig: Der von Erika Fischer-Lichte (1995/1983) oder dem Musiktheaterforscher Nicholas Cook (1998) vertretenen Auffassung, einzelne Ausdrucksebenen der Aufführung seien isoliert zu betrachten und dann in ihrem Zusammenspiel zu bewerten, möchte ich mit Guido Hiß widersprechen. Zurecht problematisiert er eine solche mechanistische Auffassung des multimedialen Wirkungsfeldes der Aufführung:

„Homolog“ oder „tautologisch“ verhalten sich die parallelisierten Ausdruckselemente nur scheinbar: Indem das visuelle Zeichensystem sich zu *bestimmten* Aspekten des Partnersystems parallel setzt, „wiederholt“ es das dort ausgedrückte nicht pauschal, sagt nicht einfach mit bildlichen Mitteln „das gleiche“ wie das sprachliche, sondern akzentuiert eine Möglichkeit seines Bedeutungsfeldes. Es geht also im subtilen Bedeutungsspiel der Tiefenäquivalenz nicht um einfache Gleichsetzungen, sondern allenfalls um gegenseitige Gewichtungen: Interpretationen. (Hiß 1993a: 50f.)

Die Ausdrucksebenen verschmelzen also vielmehr in einem dynamischen Prozess gegenseitiger Perspektivierung, Akzentuierung und Modifikation. Jeder Bühnenbildner weiß z.B., dass sein Raum nicht eigenständig sinnlich oder semantisch beurteilt werden kann, wenn nicht berücksichtigt wird, dass er durch Kostüme, Licht, schauspielerische Aktion, selbst durch zugespielte oder diegetische Musik weit reichende Veränderungen erfährt und umgekehrt genauso auch auf all diese Ebenen zurückwirkt. Musikalisch betrachtet sind diese Vorgänge als satztechnische Entscheidungen zu betrachten; Entscheidungen darüber, wie die verschiedenen ‚Stimmen‘ zeitlich und räumlich angeordnet werden, welche Beziehungen zwischen ihnen erkennbar entstehen, welche verweigert werden. Die Komposition der szenischen Ereignisse *kann* dabei auch semantische Aspektierungen erzeugen, Aufmerksamkeitsverschiebungen, interpretierende Gewichtungen nahe legen. So kann eine rhythmische Zäsur den Inhalt eines Satzes grundlegend verändern oder ein neues Gehtempo mehr über eine Figur aussagen, als sie uns *expressis verbis* verrät.

³⁶⁵ Siehe dazu das Kapitel II.3.1.2 *Ablösung des Prinzips der Verkörperung*.

Gestik, Mimik, paralinguistische Zeichen etc. haben unmittelbaren Einfluss auf unser Verständnis eines Textes, der Text wiederum mag unsere Wahrnehmung der Körperlichkeit seines Sprechers oder des Bezeichneten überhaupt modifizieren oder grundlegend verändern. Die Musikalisation (der Darstellung und/oder des Textes) kann also maßgeblich konstitutiv für die Bedeutung einer Szene oder eines ganzen Theaterabends sein.

Wie nicht zuletzt am Beispiel Einar Schleefs zu zeigen war, kann Musikalisation neben der Erzeugung des Eindrucks von Präsenz und sinnlicher Affektion auch explizit sinnstiftende Aufgaben im multimedialen Gefüge übernehmen. Es würde allerdings eine unnötige Einschränkung bedeuten, wollte man die Musikalisation des Theaters strategisch stets auf die Untersuchung der Funktionalität musikalischer Parameter für den Logos der Aufführung reduzieren. Musikalisation kann auch bewusst zur Desemantisierung, zur Torpedierung von Bedeutung beitragen. Musikalisation beinhaltet also sowohl das eben genannte Potenzial zur Sinnstiftung, kann aber ebenso gut eine Strategie der Sinnverschleierung darstellen.

Ich habe weiter oben³⁶⁶ den Beitrag musikalischer Beziehungsangebote bzw. Beziehungsverweigerungen zu einer möglichen Überkodierung in den Inszenierungen von Robert Wilson erörtert. Die Verschleierung eines diskursiven Sinns der Aufführung oder eines ihrer Teile kann dabei Folge einer „Entsemantisierung durch Übersemantisierung“ (Hiß 1993a: 69) sein, also Folge des musikalischen Arrangements einer Überfülle der Zeichen. Sie kann aber auch in einer Verschiebung des Wahrnehmungsinteresses auf non-diskursive Aspekte des Gezeigten bestehen. Sie entbindet mitunter sogar den Zuschauer von seinem Impuls, das Gesehene begrifflich verstehen zu wollen, enthebt ihn seiner vermeintlichen Interpretationspflichtigkeit.

In Mauricio Kagels *Sur scène* (1958-1960)³⁶⁷ beispielsweise ist ein Redner Teil der kammermusikalisch-theatralen Partitur, der sich in einem Jargon zwischen ambitionierter Kunstkritik und hypertropher Wissenschaft äußert. Der Text erweist sich bald als eine zum Nonsens verstümmelte Collage, vor allem aber durch die Musikalisation wird der Hörer von dem Imperativ, verstehen zu müssen, gänzlich befreit. Gerade die Beschleunigung des Sprechtempos an die Grenze des Machbaren verschleiert jeden

³⁶⁶ Siehe Kapitel III.3 Akt III: *Satzlehre*.

³⁶⁷ Im *New Grove Dictionary* heißt es zu diesem Werk: „The first work to show clearly clearly (sic!) Kagel's inclination for radical theatre and his interest in the deconstruction of aesthetic systems was *Sur Scène* (1958-1960), in which a sonically and logically distorted lecture on the goals of contemporary music is accompanied by disconnected fragments of instrumental sound“ (Attinello 2001: 310).

Rest von Sinnhaftigkeit der Rede und verlegt das Interesse auf klanglich-rhythmische Aspekte des Vortrags.

Auf der Produktionsebene stellt Robert Wilson ein interessantes Beispiel dafür dar, wie Musikalität und Semantik als Gegensatz gedacht werden können. In Harold Brookners Dokumentarfilm *The Theater of Robert Wilson* (1985) wird folgende Produktionsstrategie des Amerikaners beschrieben: „Wilson has said, that he prefers not to understand the texts, so that he is free to direct them rather in the manner of music“ (Brookner 1985). Wilson, der in aller Welt und in zahlreichen Sprachen inszeniert hat, wendet sich tatsächlich ohne besondere Sprachkenntnisse auch japanischen, griechischen, dänischen und deutschen Texten zu. Er bewahrt sich dabei bewusst die Unkenntnis über die Bedeutung der einzelnen Sätze und macht so primär musikalische Kriterien zur Grundlage seiner Inszenierungsentscheidungen. Heiner Goebbels berichtet anhand seiner Arbeit an Heiner Müllers *Der Mann im Fahrstuhl*³⁶⁸ von einem ähnlichen Effekt: Erst als er Müllers Text in englischer Übersetzung und auf den Kopf gestellt gesehen habe, sei ihm die Häufigkeit des Personalpronomens „I“ also „Ich“ aufgefallen, die später zu einem zentralen Strukturierungsmoment für die Komposition geworden ist.³⁶⁹ Musikalisierung kann also sowohl eine Strategie zur Sinnverschleierung für den Rezipienten sein, als auch die (beabsichtigte) Folge einer Sinnverschleierung, die der Produzent für sich selbst erzeugt und musikalisch fruchtbar macht.

3 Strategien für die Rezeption

Musik, so heißt es bisweilen romantisch verklärend, sei die Sprache der Gefühle. Auch wenn man eine solche Bestimmung wissenschaftlich kaum wird nutzbar machen können, weiß jeder Theaterbesucher aus Erfahrung, dass Musikalisierung und Emotion für den Rezipienten auf das Engste miteinander verknüpft sind. Aggression gegenüber Lautstärke, Freude an Momenten der Stille, Langeweile bei schleppendem Tempo, Lachen über rhythmisch präzisen Slapstick – all dies sind Zusammenhänge von Musikalität und Emotion, die wir im Theater erleben. Sie stehen dabei keineswegs in einem kausalen ‚wenn-dann‘ Verhältnis, so dass Versuche der unmittelbaren *Steuerung* der Zuschaueremotionen durch bestimmte Musikalisierungsformen sich als prekär erweisen. Zu nahe liegen Ergriffenheit und unfreiwillige Komik, meditative Faszination und gähnende Lange-

³⁶⁸ Als Hörstück 1988 erschienen bei ECM Records.

³⁶⁹ Siehe Heiner Goebbels: „Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird. Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Deutschen Literaturarchiv Marbach, anlässlich eines Literaturforums der Ludwigsburger Schloßfestspiele 1995 zum Thema ‚Komposition Dichtung – Literatur und Musik‘“, in: www.heinergoebbels.com/english/small.htm, 22. Mai 2001.

weile beieinander, als dass Musikalisierung zur verlässlichen Fernbedienung des Gefühlshaushaltes des Publikums avancieren könnte. Umgekehrt lässt sich ebenso wenig leugnen, dass eigene und fremde Emotionen im Zuschauerraum nicht selten unmittelbar auf die Differenz bestimmter musikalischer Parameter der Aufführung von ihren intersubjektiv als maßvoll oder angemessen beurteilten Werten zurückzuführen sind.

Ein Beispiel: Michael Thalheimers Inszenierung *Liliom*³⁷⁰ (Hamburg 2000) beginnt damit, dass der Darsteller der Titelfigur, Peter Kurth, etliche Minuten lang seitlich vor dem Vorhang steht und mit neutralem Ausdruck ins Publikum schaut und schließlich einige Male wie eine leblose Puppe mit den Armen schlenkert. Thalheimer erfindet einen Prolog, der formal nur in einer langen Pause besteht und dabei geschickt mit den Vorerwartungen des Publikums spielt. Man ertappt sich bei einer ganzen Reihe von Erwartungen und Zuschreibungen in Bezug auf die Titelfigur und den Fortgang des Theaterabends. Vor allem aber emotionalisiert diese musikalische Setzung der Stille von Anfang an die Wahrnehmung. Sie involviert den Betrachter, wobei die Arten der ausgelösten Gefühlshaltungen sehr unterschiedlich ausfallen. Zu beobachten sind, übrigens schon nach sehr kurzer Zeit, ironische Distanzierung (Zwischenruf: „lauter“), Ungeduld (Zwischenruf: „Anfangen!“), Ärger (erboste Gespräche der Nachbarn), aber auch ein Gefühl der Einstimmung, des Gespanntseins bis hin zur einem positiven Voreingenommensein für die Inszenierung gegen ihre vermeintlich unqualifizierte negative Vorverurteilung.³⁷¹ Die Provokation ist dabei eben nicht inhaltlicher Art, sondern musikalisch begründet. Sie besteht in der Überschreitung eines konventionell verabredeten Rahmens, in dem sich bestimmte musikalische Parameter wie Dauer oder Lautstärke bewegen dürfen.³⁷²

Auch bei Robert Wilson zielt, so Stefan Brecht, die Musikalisierung mitunter direkt darauf, das Verhältnis von Bühne und Publikum zu emoti-

³⁷⁰ Michael Thalheimer 2000: *Liliom* von Franz Molnár, Thalia Theater Hamburg. Bühne und Kostüme: Olaf Altmann, Musik: Bert Wrede, Video: Alexander du Prel, Dramaturgie: Sonja Anders. Mit: Peter Kurth (*Liliom*), Fritzi Haberlandt (*Julie*), Alexandra Henkel (*Marie*), Anna Steffens (*Frau Muskat*), Markus Graf (*Ficsur*), u.a. Premiere: 9. Dezember 2000. Die Inszenierung wurde zum Berliner Theatertreffen 2001 eingeladen.

³⁷¹ Ähnliches wird vom Beginn der *Salome*-Inszenierung Einar Schleefs (Düsseldorf 1997) berichtet, der die Zuschauer mit einem zehnminütigen stummen Tableau konfrontierte: „Die ersten Rufe ertönten schon nach *einer* Minute. Unruhe, ironischer Beifall, Gelächter, Proteste, ‚Lauter!‘-Rufe, Gegenproteste. Die Anforderung, der stumme Appell, in die andere Zeit eines Theater-Bilds einzutauchen, war für viele schon unerträglich“ (Lehmann 1997:28).

³⁷² Dieser Rahmen ist selbstverständlich in hohem Maße kontextabhängig: Im Theater mögen Lautstärken irritierend sein, die in einer Disco als normal empfunden werden, und eine gewisse Ereignislosigkeit mag als provozierend empfunden werden, die dem Betrachter eines Golfspiels als völlig selbstverständlich erscheint.

onalisieren. Er beschreibt den Umgang Wilsons mit Gestik im Spannungsfeld zwischen Über- und Unterschreitung rhythmischer Konvention:

The timing that holds a gesture the precise amount of time needed to make it sink in *and* make its mark is wrong in the Wilsonian performance: the Wilsonian performer either withdraws it as soon as it is being noticed [...] or *holds* it until the spectator feels *exposed* to it. (Brecht 1978: 210)

Neben diesem eher theaterimmanenten Gefühl des Ausgeliefertseins gegenüber der Geste eines Schauspielers, des Ärgers über die Dauer eines Vorgangs oder die Freude über die Ruhe eines Stückbeginns, kann Musikalisation auch allgemein menschliche Emotionen zu evozieren suchen. Nach Stefanie Carps bereits eingangs (Kapitel II.1 *Anmerkungen zu einigen Diskurselementen*) zitierter Einschätzung thematisiere die je spezielle Partitur der Marthalerschen Collagen „oft mehr als der Text die vergebliche Sehnsucht der Figuren“ (Carp 1997: 66). Die Musikalisation wird so zur Wirkungsstrategie, die auf die Explikation eines Grundgefühls zielt, das sich allein über die Auswahl der Texte und Lieder nicht vermitteln ließe bzw. diese vielleicht sogar konterkariert.

Anders als im Fall des ambivalent rezipierten Anfangs von *Liliom* (Hamburg 2000) sind musikalische Strategien der Emotionalisierung in vielen Fällen auch relativ eindeutig zu bestimmen oder werden zumindest einhelliger wahrgenommen. So zielt Musikalisation häufig erkennbar und erfolgreich auf komische Wirkungen, wie sie u.a. zahlreich in Marthalers Theater beobachtet werden können. Gerade die Spielform des Slapstick, derer er sich bedient, ist eine Strategie der Komik, die wesentlich auf der Rhythmisierung überzeichneter Alltagsbewegungen beruht.

Die Emotionalisierung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauer ist nur eine von vielen möglichen Wahrnehmungsstrategien, die mit den Mitteln der Musikalisation verfolgt werden können. Die Hervorhebung, Stilisierung und Explizierung musikalischer Parameter der schauspielerischen Darstellung können z.B. auch als eine Strategie verstanden werden, die einen Bruch mit traditionellen Konzepten der Verkörperung zu erzeugen sucht. Musikalisation fungiert dann als eine Art Verfremdungseffekt, der den Darsteller zwar nicht im Brechtschen Sinne als einen Zeigenden etabliert, sondern als einen Musizierenden, bei dem also stets mit wahrgenommen wird, dass seine theatrale Präsentation (nicht: Repräsentation) auch eine handwerklich-ausführende Komponente besitzt.

Das hat verschiedene Konsequenzen. Gerade Formen der Musikalisation, mit denen wir es im chorischen Theater häufig zu tun haben, haben Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung der agierenden Personen: Die musikalische Stilisierung, das chorische Sprechen und Handeln entindividualisieren die Spieler im kollektiven Arrangement. Die Musik gliedert den Einzelnen wirkungsvoll in die Gemeinschaft ein, lässt seine Stimme

häufig ununterscheidbar im Gesamtklang aufgehen. Der Chor, die Musik und die überindividuelle Gemeinschaft stehen in einer wechselwirkenden Dreierbeziehung, in der Musikalisation auch als politische Strategie erscheint. Die politische Dimension besteht dabei darin, dass Chor und Musik untrennbar miteinander verbunden sind und in dieser Verbindung auf dem Theater zwangsläufig Formen gesellschaftlichen Miteinanders thematisiert werden. Politisch ist hier die szenisch-musikalische Versuchsanordnung, in der Kräfteverhältnisse und Interaktionsmuster von Individuum und Gesellschaft reflektiert werden.

Natürlich zeigt schon ein kurzer Blick in den reichen Fundus abendländischen Musiktheaters, dass Musikalisation (im Sinne regelrechter Vertonung) auch eine im hohen Maße psychologisch ausdifferenzierte Rollenpersönlichkeit zur Folge haben kann, dass mithin Musikalisation und „überindividuelle Objektivität“ bzw. „Entindividualisierung“ (Varopoulou 1998: 19) keineswegs in einen kausalen Zusammenhang zu bringen sind. Bezogen auf den einzelnen Darstellungsvorgang ist auch die musikalisierte Performance durchaus als *subjektive* Hervorbringung zu denken, zielt aber eben möglicherweise nicht auf die Darstellung einer kohärenten Rollenpsychologie, wie sich am Beispiel von Graham F. Valentines Alliiertenrede zeigen ließ.³⁷³ Auch in Bezug auf chorisches Sprechen, wie in der Auseinandersetzung mit Schleefs Chorarbeit gezeigt werden konnte, handelt es sich nicht einfach um eine Objektivierung des Textes, sondern um ein komplexes Wechselspiel verschiedener Stimmen in einem dialektischen Miteinander und Nebeneinander von individuellem musikalischen Ausdruck und überindividuellem Zusammenklang.

Manfred Pfister hat am Beispiel von Wilsons Verfahren der Wiederholung und Chorbildung darauf hingewiesen, wie musikalische Mittel als Strategie antipsychologischer Darstellung fungieren können:

These choral structures and repetitions have two consequences: on the one hand, the idea of the speaker as the self that speaks his statements becomes problematical and this undermines one of the basic axioms of all drama, and on the other hand, the attention of the audience is drawn away from the meaning of a statement and is focussed instead on such sensual qualities as differences in intonation, phrasing or register. (Pfister 1985: 79)

Pfister benennt hier neben der Verunklarung einer Sprecherinstanz durch bestimmte musikalische Verfahren gleichzeitig ihre möglichen Konsequenzen für die Sinnproduktion und -rezeption. Er beschreibt eine Verschiebung der Wahrnehmung, eine Veränderung im Wahrnehmungsgefüge, die zunächst zu differenzieren ist, bevor ich dem Aspekt der Politisierung als einer Musikalisationsstrategie weiter nachgehe, wie er in

³⁷³ Siehe Kapitel III.1.2 *Stunde Null I: Kriegsende als Sprachkomposition*.

der Frage nach dem Verhältnis von Gesellschaft und Individuum bereits thematisiert wurde. Zwei Thesen scheinen mir dabei wichtig: Musikalisierung kann zum Einen auf die Autoreflexivität der Wahrnehmung zielen und zum Anderen eine Enthierarchisierung der Ausdrucksebenen des Theaters (und ihrer Wahrnehmung) zur Folge haben.

Ein mittlerweile theaterwissenschaftlich fest verankerter Topos in der Beschreibung postdramatischen Theaters ist der Verweis auf die Selbstthematisierung von Wahrnehmung in den Aufführungen und Performances.³⁷⁴ Musikalisierung ist auch hierbei eine gängige Strategie. Bedenkt man die vorigen Ausführungen zur Emotionalisierung des Publikums, sieht es sich im fortwährenden Spannungsverhältnis zwischen instinktiver und reflexiver Reaktion auf die musikalischen Reize des Theaters. Emotionales Affiziertsein und beurteilende Distanz erscheinen hier nach Brechtschem Vorbild als diametral entgegengesetzt gedachte Wahrnehmungsmodi. Tatsächlich aber liegen sinnlicher Stimulation und Verfremdungseffekt bei vielen Musikalisierungsstrategien dicht beieinander, schließen sich womöglich nicht einmal aus. Der stille Beginn von *Liliom* kann mich je nach persönlicher Prädisposition in einen kontemplativ-konzentrierten Wahrnehmungszustand versetzen oder mich auf das Hier und Jetzt meines Theaterbesuchs zurückwerfen, in dessen Rahmung mir meine Wahrnehmung von Langeweile, Ärger, Enttäuschung bewusst wird. Auch ein Oszillieren zwischen diesen schematisch gezeichneten Dispositionen ist denkbar, ist vielleicht sogar Kennzeichen sog. „komplexer ästhetischer Situationen“, wie Hartmut Böhme sie beschreibt:

Die Analyse komplexer ästhetischer Situationen verdeutlicht, daß das ästhetische Phänomen in einem ebenso flüssigen wie integrativen Prozeß von Wahrnehmungsakten und Reflexion, von Wissen und Erinnern, von Imagination und Assoziation, von gespürten Atmosphären und analytischen Einsichten, von projektiven Entäußerungen und introjektiven Verinnerlichungen sich allererst konstituiert. (Böhme 1995: 246)

In jedem Fall *kann* Musikalisierung auf sinnlicher Ebene strategisch so eingreifen, dass sich der Zuschauer auf seinen Wahrnehmungsprozess zurückverwiesen fühlt, sei es durch Schmerz, Anstrengung, erforderliche Konzentration, Überforderung, Unterforderung o.Ä. Eine musikalische Einfühlung, d.h. eine umstandslose Wahrnehmung des Gesehenen als ein musikalisch kohärentes Sinnesangebot, wird häufig durch besonders auffällige Thematisierung oder Reizung der Sinne unmöglich gemacht. Das kann z.B. durch eine Verschiebung der Wahrnehmung von sinnhaften zu sinnlichen Aspekten der Sprache erfolgen, wie Pfister sie weiter oben be-

³⁷⁴ Siehe u.a. Simhandl 1993: 146, Schramm 1993: 102, Lehmann 1999a: 330f. und Lehmann 1988: 33 (s.u.).

schrieben hat. Ebenso häufig ist eine Dominantsetzung einzelner musikalischer Parameter als Explizierungsstrategie der Wahrnehmung anzutreffen.

In Einar Schleefs Inszenierung *Ein Sportstück* (Wien 1998) wird dem Zuschauer die musikalische Form des Abends durch überdeutliche Segmentierungsvorgänge ins Bewusstsein gerufen: Mit Trillerpfeife und klingelnd fahrendem Eisernen Vorhang werden Szenen klar von einander getrennt, werden Übergänge so markiert, dass die Eigengewichtigkeit dieser Vorgänge den Betrachter auf die Formwahrnehmung zurückwirft. Dabei kann auf inhaltlicher Ebene gleichzeitig reflektiert werden, dass man es im Sport und im Krieg, den zentralen Metaphern des Jelinekschen Textes, ebenfalls stets mit harten Übergängen zu tun hat: Sieg und Verlust, Ruhm und Schande, Leben und Tod stehen einander unversöhnlich gegenüber. Die Wahrnehmung muss sich auch hier an ein Entweder-Oder gewöhnen, begreift Zeitverläufe als Segmente, die ein Vorher und Nachher kennen und klar voneinander unterschieden werden können.

Auch die Raumwahrnehmung des Zuschauers kann durch die Musikalisierung signifikante Veränderungen erfahren und macht sie ihm teilweise gleichzeitig bewusst. Räume können durch musikalische Mittel größer oder kleiner wirken, freundlich oder bedrohlich, offen oder geschlossen, statisch oder dynamisch. Sie verändern sich durch rhythmische Verwendung von Licht, durch Hörbarmachen ihrer Materialität, durch eingespielte oder gesungene Musik, durch klangfarbliche Veränderungen der Stimmen, die in diesen Räumen sprechen, durch Manipulation ihrer Akustik durch Mikrofone und Klangeffekte.

Einar Schleefs weitgehend leere Bühnenräume werden z.B. sowohl durch Material und Bauweise ihrer Begrenzungen (z.B. der hölzerne Rundhorizont in *Verratenes Volk*, Berlin 2000) als auch durch die Positionen der Sprechenden explizit zu Klangkörpern. Die besondere Aufmerksamkeit, die Schleef den musikalischen Aspekten von Bewegung und Sprache im Raum schenkt, führt zu seinen charakteristischen Raumlösungen, die ihrerseits die Publikumswahrnehmung des Raumes als Konnex von Optik und Akustik begünstigen.

Auch die Erkundung des Bunker-Wohnzimmers, das Anna Viebrock für Jossi Wielers Inszenierung von Elfriede Jelineks *Wolken.Heim* (Hamburg 1993) gebaut hat, ist ein Musikstück für sich, ein ausgiebiger ‚establishing shot‘, bei dem der Zuschauer seinen eigenen visuellen Erkundungsdrang für die detailreich ausgestattete Bühne mit der optisch-akustischen Lenkung durch die Jelinekschen Fliegerwitwen abzugleichen hat. Die Frauen summen einen homophonen Volksliedsatz und musikalisieren gleichzeitig als polyphon geführte ‚Stimmen‘ den Raum: mit ihren Schritten, Aktionen und Geräuschen, z.B. dem Schnuppen an Zigarren und Uniformjacken.

Musikalisierung verändert unsere Wahrnehmung, indem sie sich selbst thematisiert. Das kann in einer Inszenierung durch Dominantsetzung bestimmter musikalischer Parameter geschehen, d.h., die Elementarbausteine musikalischen Inszenierens werden hervorgehoben und expliziert. Strategie einer Inszenierung kann es aber auch sein, in etablierte Ausdruckshierarchien des Theaters einzugreifen und so unsere Wahrnehmung neu und anders zu fordern.

Am Beispiel des Trackwork-Prinzips Robert Wilsons ließ sich demonstrieren, wie das Aufgeben der Zentralstellung der ‚Dramatis Personae‘ die hierarchischen Bezüge der theatralen Ausdrucksebenen zwar nicht aufhebt, aber in einen spielerischen Prozess verwandelt, der in fortwährender Bewegung begriffen ist. Es bleibt letztlich dem Zuschauer überlassen, wie er seine Aufmerksamkeit vergibt, welche Beziehungen er zwischen gesehenen und gehörten Elementen herstellt, da es häufig keine semantische Leitlinie gibt, die die Aufmerksamkeit führt.

Anton Ehrenzweig hat in seiner psychoanalytischen Ästhetik *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst* (München 1974) eine solche musikalische Wahrnehmung, die in anderer Form auch für die Malerei der Moderne verbreitet und angezeigt ist, als „volle‘ Leere der Aufmerksamkeit“ (Ehrenzweig 1974: 36) bezeichnet. Auch für das Theater Wilsons könnten Ehrenzweigs paradigmatische Wechsel der Wahrnehmung geltend gemacht werden: Der Rezipient wird durch bestimmte theatrale Praktiken, wie z.B. eine Polyphonie der Ausdrucksmittel³⁷⁵ sinnlich überredet, seine „konzentrierte Wahrnehmung“ (ebd.) zugunsten einer „gestreuten Wahrnehmung“ (ebd.: 35) zurückzustellen, wie sie etwa für die Rezeption polyphoner Musik geradezu Voraussetzung ist.

Anders als Marthaler, dessen spezifische Polyphonie, die Aufforderung zu einer gestreuten Wahrnehmung stets durch situative Verortungen semantisch aufgefangen wird, verzahnt Wilson seine Stimmen mitunter nur noch musikalisch (z.B. rhythmisch), verschleiert aber häufig sowohl semantisch als auch musikalisch jegliche Kohärenz. Die eigenständigen Stimmen werden nicht zusammengeführt, der Zuschauer sieht sich also dem Problem gegenüber, dass seine Wahrnehmung häufig in kalkulierter Weise *nicht* gelenkt wird. Dass die ‚Stimmen‘ des Theaters hier in ungewohnter Weise neu hierarchisiert, bzw. völlig deshierarchisiert sind, hat für den Zuschauer eine anders geartete Form der Interaktion zur Folge. Seine Beteiligung und Eigenleistung bei der Konstitution der Inszenierung, ist spezifisch anders als im Theater dramatischer Prägung.

Der Unterschied lässt sich m.E. mit Kategorien verdeutlichen, die Umberto Eco in seinem Buch *Lector in fabula* (München 1987) im Zusam-

³⁷⁵ Siehe Kapitel III.3 Akt III *Satzlehre*.

menhang mit einem Konzept des offenen Kunstwerks eingeführt hat. Eco benennt den graduellen Unterschied im Umgang mit offeneren und weniger offenen Texten damit, dass es „Playmobil-Texte“ und „Lego-Texte“ gebe. (vgl. Eco 1987: 68). Übertragen hieße das: Die Bestandteile von Playmobil-Inszenierungen sind semantisch bestimmter und hierarchisch klarer geordnet: im Spiel z.B. dient die Piratenmütze der Piratenfigur zur klaren Identifizierung, das Schiff ist der ihr angemessene Ort. Die Ausdruckelemente einer Lego-Inszenierung sind deutlich unbestimmter und fordern vom Zuschauer eine andere Art der Rezeptionsaktivität. Im Unterschied zum Lego-Spiel eines Kindes allerdings ist die größere Offenheit des Interpretations- und Interaktionsspektrums klar durch die Inszenierung gesteuert: Gerade anhand der musikalischen Entscheidungen über die zeitliche Abfolge, die dynamische Fokussierung und die formale Stiftung von Zusammenhängen ist die Lego-Inszenierung ein offeneres aber kein vages Spiel mit der Kreativität des Zuschauers.

Ein Unterschied, der sich hier für die Wahrnehmung des Zuschauers ergibt, wird bei Wilson und Marthaler besonders deutlich, wenn man einige Inszenierungen (nur) auf Video zu sehen bekommt. Anders als bei Einar Schleefs Inszenierungen, wo sich die schiere Dimension und Dynamik des Geschehens nicht über einen Fernsehbildschirm mit kleinen Lautsprechern vermitteln können, frustriert bei Fernsehadaptation von Wilsons und Marthalers Inszenierungen vor allem die Entmündigung des Blicks. Die komplexe visuelle Partitur, die Marthaler etwa in seiner *Katja Kabanowa* (Salzburg 1998) der Partitur Janáceks zur Seite stellt und mit ihr interagieren lässt, ist durch die Bildregie, die konventionell den singenden Protagonisten folgt, nur vage vorstellbar. Bei sog. Premierenvideos, die die gesamte Inszenierung in einer totalen Einstellung zeigen, ist andererseits durch die mangelnde Detailgenauigkeit ein fokussierendes Sehen ebenfalls unmöglich.

Auch Heiner Goebbels bringt in einer Reflexion seiner Arbeitsweise die Erprobung *aller* Ausdrucksebenen des Theaters mit einer Einbeziehung des Zuschauers in den schöpferischen Prozess in engen Zusammenhang. Er versuche,

mit allen szenischen Mitteln – dazu gehören Licht, Raum, Text, Geräusch, Musik, Aktion – eine Balance zu schaffen, in der alle Einzelteile ihre Kräfte behalten. Und dadurch schafft man eigentlich das, was das Gegenteil vom Gesamtkunstwerk ist: also eher eine Möglichkeit der Erfahrung denn ein Produkt. Mir geht es darum, eine Vielstimmigkeit dieser Mittel zu offerieren, die im Publikum wieder zu einem Gesamteindruck, zu einer Erfahrung summiert werden kann. (Goebbels in: Van Kerkhoven/Schlüter 1995: 78ff.)

Goebbels beschreibt hier eine spezifisch andere Teilnahme des Zuschauers am Geschehen, die im Vergleich zu anderen Theaterformen nicht als pro-

duktiver, sinnlich intuitiver oder sonst wie beschrieben werden kann, sondern die über eine andere Qualität verfügt, die sich am besten anhand der musikalischen Lenkung und der musikalischen Stimuli beschreiben lässt.

Wenn man diese Art der Interaktion weiterdenkt, entpuppt sich musikalisches Theater auf einer bestimmten Ebene als ein politisches Theater, d.h. Musikalisierung kann auch als Strategie der Politisierung verstanden werden:

Theater, das ist keine neue Erkenntnis, ist auf eine indirekte politische Verlangsamung, auf reflektierende Vertiefung politischer Themen angewiesen. Sein politischer Einsatz liegt nicht in den Themen, sondern in den Wahrnehmungsformen. [...] Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. (Lehmann 1999a: 469)

Lehmann macht hier bereits darauf aufmerksam, dass der Begriff des Politischen einer Differenzierung oder sogar Neubestimmung bedarf. Will man Marthaler, Schleef und Wilson als politische Regisseure betrachten, muss der Begriff des politischen Theaters, wie man ihn von Brecht bis in die sechziger, siebziger Jahre kennt, erweitert werden. In Ergänzung zu Lehmann wäre dann festzustellen, dass sich die politische Dimension der beschriebenen chorischen Theaterformen *sowohl* in der Wahl der Themen, *als auch* über die Wahl der Mittel definiert. Es geht mir bei letzterem darum, anhand der Musikalisierungsverfahren das Kalkül beschreiben zu können, dass auf eine veränderte Wahrnehmung abzielt. Dass Politische ist hierbei, dass dem Zuschauer keine Wahrnehmungsträgheit zugestanden wird, dass er als mündiger, aktiver Betrachter gefordert wird, seine Sinne neu zu gebrauchen. Über die Arbeiten von Wilson heißt es: „The earliest stage productions [...] were purportedly designed to make the audience use its senses differently“ (Arens 1991: 26).

Während bei Schleef eine Rezeption seines Theaters als politisch-provokativ nicht erstaunt, wird interessanterweise auch die Theaterpraxis von Marthaler und Wilson als „subversiv“ beschrieben: „Die Elemente der subversiven Theaterpraxis Wilsons betreffen nichts Geringeres als die formalen Bedingungen der Wahrnehmung selbst, vor allem der Zeit“ (Lehmann 1988: 33). Und Stefanie Carp reflektiert die mögliche soziale Sprengkraft von Marthalers rhythmisch-szenischen Entscheidungen:

Warum kann Langsamkeit subversiv sein? In einem Jahrzehnt oder in Jahrzehnten, in denen Geschwindigkeit ein sozialer Prestigewert ist, in der jeder sofort und überall gleichzeitig sein kann, ist Langsamkeit als ästhetische Struktur fast eine Provokation. [...] Da ist nun ein Theater, das durch seinen Rhythmus vor allem anderen sagt: ich gehöre nicht dazu. Ich mache nicht mit. Ich beharre. (Carp in: Dermutz 2000: 102)

Auch wenn Carp die Provokation bei Marthaler zunächst als eine ästhetische beschreibt, entfaltet sie ihre Wirkung nur vor dem Hintergrund einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit, die in zweiter Instanz mit in

Frage gestellt wird. Und diese gesellschaftliche Wirklichkeit macht Marthaler auch zunehmend selbst zum Gegenstand seiner Projekte.³⁷⁶ D.h. Marthalers gesellschaftspolitische Kritik findet sowohl inhaltlich, als auch ästhetisch-musikalisch ihren Ausdruck.

Bei Schleef konnte noch deutlicher gezeigt werden³⁷⁷, dass sich Debatten und Polemik häufig nicht (nur) an den politischen Gegenständen seiner Inszenierungen entzündeten, sondern an der Wahl der szenischen Mittel, für die Rhythmus und Dynamik von entscheidender Bedeutung sind. Das Subversive der drei Theatermacher besteht also u.a. in ihrer Musikalisierungsstrategie, Rhythmus und Zeitgestaltung jenseits bisheriger zeitdramaturgischer Normen dadurch zum Gegenstand ihrer Arbeiten zu machen, dass die angebotenen Zeiterfahrungen verstörend, enervierend oder auch erheiternd von unseren Gewohnheiten abweichen.

Carps Zitat zeigt, dass die politische Strategie der Musikalisierung auf zweierlei gerichtet sein kann: sowohl auf die Torpedierung einer eingespielten Wahrnehmung (1) als auch auf die Inszenierung gesellschaftlicher Gegenentwürfe (2).

1. Die Modifikation des Interaktionsgefüges ist natürlich kein rein ästhetisches Phänomen, sondern definiert auch den sozialen Raum des Theaters um.³⁷⁸ Der Zuschauer wird im Theater chorisches-musikalischer Prägung nicht im Brechtschen Sinne belehrt und auch nicht im Schillerschen Sinne ästhetisch-moralisch erzogen, sondern er bekommt die Gelegenheit einer Wahrnehmungserfahrung, die häufig vom Gewohnten abweicht und deshalb selbst reflektiert werden kann. Das Politische dieses Theaters besteht daher auch darin, an die mündige Wahrnehmung des Zuschauers zu appellieren, ihn bewusst mit sinnlichen Grenzen zu konfrontieren (Über-/Unterforderung), die Funktionalität und Zielgerichtetheit seiner Alltagswahrnehmung in Frage zu stellen (Ehrenzweigs „gestreute Wahrnehmung“), ihn nicht mit einem Werk zu konfrontieren, sondern in einen Prozess miteinzubeziehen. Das Theater verabschiedet sich hier von seiner fiktionalen Aufgabe (für Bühne und Zuschauer) zugunsten einer musikalischen Interaktion. In den Ideen von John Cage finden sich Parallelen zu diesem Wandel: Seine Arbeiten fordern eine bestimmte Wahrnehmungsdisposition, die mir modellhaft auf die beschriebenen Theaterformen über-

³⁷⁶ Siehe dazu das Kapitel über seine Inszenierung *Spezialisten* (Hamburg 1999). Mit *Hotel Angst* (Zürich 2001) und *Groundings* (Zürich 2003) hat Marthaler weitere Projekte mit explizit gesellschaftskritischer Thematik vorgelegt.

³⁷⁷ Siehe Kapitel III.3.4 *Fazit*.

³⁷⁸ Katherine Arens spricht daher der Theaterpraxis Wilsons sogar kulturpolitischen Signalcharakter zu: „In a curious twist, then, the case of Robert Wilson may be less an issue of his redefinition of theater space than his exploitation of the critical community and intellectual institutions in postmodern fashion; his reception depends on audience expectations about the theater as an institution, not about the work itself“ (Arens 1991: 40).

tragbar scheint. Cage hat beispielsweise anhand seiner Abkehr vom Werkbegriff eine musikalische Wahrnehmung theoretisiert und auch als ein lebensweltliches Konzept proklamiert, das sich längst nicht auf den Konzertsaal beschränkt: „It turns each waking hour musical“ (Cage, zit. in Sanio 1999: 143). Sabine Sanio beschreibt in ihrer Studie *Alternativen zur Werkästhetik* (Saarbrücken 1999) Cages musikalische Prozesse als Gegenbegriff zu musikalischen Werken: Es sind Versuchsanordnungen für die Wahrnehmung, wie sie besonders auch in Wilsons Theatertraumspielen zu beobachten, zu erleben sind. Musikalische Prozesse, so schreibt Sanio,

ordnen weder den einzelnen Phänomenen und Ereignissen eine Funktion für das Ganze zu, noch kennen sie einen Ort außerhalb des Prozesses, an dem sich der Rezipient als distanzierter Beobachter platzieren könnte; der Rezipient ist vielmehr stets Teilnehmer und Moment des Prozesses und hat im Prozeß die Möglichkeit, sowohl die Eigenart der einzelnen Phänomene als auch seine spontane Reaktion auf diese bewußt und unbelastet von irgendwelchen Anforderungen zu erleben. (Sanio 1999: 142)

Ob beim flanierenden Schauen in Marthalers Theater, ob beim Verfertigen der Semantik im musikalisch sich sperrenden Theater Schleefs oder ob beim Erleben der polyphonen bis beziehungslosen Ausdrucksebenen in Wilsons Theater: Ziel ist der weiterkomponierende Rezipient, die „Autonomie des ästhetischen Subjekts“ (ebd.: 145). Das geschieht, wie Sanio weiter beschreibt, folgendermaßen: „Die Auflösung des Werkzusammenhangs soll die Strukturierung des Wahrnehmungsprozesses durch ein vorgegebenes Wahrnehmungssubjekt von außen verhindern“ (ebd.: 145). Die Untersuchung der Verfahren der Musikalisierung zeigte jedoch, dass eine kalkulierte *Steuerung* des Wahrnehmungsprozesses durchaus stattfindet; nur bedient sie sich nicht der Mittel der Narration, der semantischen Kohärenz, sondern macht musikalische Wahrnehmungsangebote, bzw. verweigert bisweilen bewusst eine sinnvolle Strukturierung des Gesehenen.

2. Sowohl auf inhaltlicher Ebene, als auch in Bezug auf eine bestimmte Arbeitsform kann Politisierung durch Musikalisierung wirksam werden: Theater als Musik kann als soziale Kunstform³⁷⁹ gesellschaftsutopisches Potential entfalten. Insbesondere die Arbeitsweise Christoph Marthalers etabliert immer wieder in Proben und Aufführungen bestimmte musikalisch geprägte (Arbeits-)Situationen, von denen John Cage sagt: „By making musical situations which are analogies to desirable social circumstances which we do not yet have, we make music suggestive and relevant to the serious questions which face Mankind“ (Cage 1979: 183). Diese Strategie der Politisierung geht bis an die Anfänge des Theaters zurück und knüpft besonders an den Chor als Sinnbild der Polis an. Sie bringt das

³⁷⁹ Siehe dazu: Kurzenberger, Hajo 1998b: „Theater als Chor“, in: ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 17-36.

antike Konzept der Gemeinschaftlichkeit – wenn auch als vielfach gebrochene Utopie – spielerisch musikalisch auf die Bühne. Bei Marthaler findet das immer dann mit anrührender Komik statt, wenn sich die kassenbebrillten Monaden-Wesen urplötzlich zum harmonischen Gesang zusammenfinden: Das gemeinsame Singen wird zum Sinnbild einer verlorenen Gesellschaftsutopie und ist doch gleichzeitig konkrete Probenpraxis und maßgeblicher Garant für die hohe Kunst des Ensemblespiels in Marthalers Produktionen. Schleef hingegen knüpft mit archaischen Bildern an die Urkonstellation des Theaters an: der Chor und ihm gegenüber der aus der Chorgemeinschaft ausgestoßene Protagonist. Die Musikalisierung bietet hier jedoch keine harmonische Fluchtburg, keinen Halt in Struktur und Form, sondern ist Spiegel und Versinnlichung der Konflikte und Kontraste unserer deutschen ‚Polis‘.

Hier zeigt sich abschließend noch ein Aspekt, in dem sich Marthaler und Schleef von Wilson unterscheiden: Beide reflektieren in ihren Inszenierungen deutsche Identität und deutsche Erinnerung. Dass sie das in der Wahl ihrer Themen, der Texte und dramatischen Vorlagen tun, ist offensichtlich³⁸⁰; mir geht es vor allem darum zu fragen, ob sich nicht gerade auch in den Strategien der Musikalisierung das Politische als Erinnerungsarbeit, Mentalitätsbestimmung, also als kulturelles Gedächtnis manifestiert. Insbesondere bei folgenden Bedingungen kulturellen Gedächtnisses, wie Jan Assmann sie in *Das kulturelle Gedächtnis* (München 1992) beschrieben hat, werden bei Marthaler und Schleef, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, Verfahren der Musikalisierung wirksam:

Kulturelles Gedächtnis erfordert „externe Zwischenspeicherung“ (Assmann 1992: 22). Sein Vergangenheitsbezug, so Assmann weiter, brauche Zeugnisse, die eine charakteristische Differenz zum Heute aufweisen. Marthaler und Schleef gewährleisten diesen Bezug, dieses Erinnerungsmoment durch die Lieder und gesungenen Chöre in ihren Inszenierungen. Diese Musik ist ein idealer Zwischenspeicher, weil sie schriftlich und mündlich überliefert werden kann und ihren Beitrag zu einem kulturellen Gedächtnis im Singen und Hören entfaltet. Ihre Historizität wird dabei, oft noch unmittelbarer als bei Texten, unmittelbar deutlich: Die Differenz zum Heute wird in den kompositorisch-stilistischen Bedingungen selbst für analytisch ungeübte Hörer sofort deutlich, wenn z.B. bei Marthaler Schubert gesungen wird. Hierbei verfolgt Marthaler aber eine raffinierte Dop-

³⁸⁰ Bei Marthaler sind es vor allem die Projekte *Murx* (Berlin 1993), *Stunde Null* (Hamburg 1995) und *Die Spezialisten* (Hamburg 1999) die sich ganz explizit mit deutsch-deutschen Befindlichkeiten, deutschem Gedenken und deutscher Arbeit auseinandersetzen. Beide haben sich mit dem Klassiker der deutschen Literatur überhaupt, Goethes Faust, theatral auseinandergesetzt und Schleef hat besonders in seinen Inszenierungen *Wessis in Weimar* (Berlin 1993) und *Verratenes Volk* (Berlin 2000) deutsche Geschichte und Identität zum zentralen Gegenstand gemacht.

pelstrategie: Er präsentiert die Chorlieder einerseits als Zitate, die nicht nur von ihrer Genese aus einem national-romantischen Heimatgefühl Zeugnis ablegen, sondern auch von ihrem propagandistischen Missbrauch in der Nazi-Zeit, andererseits bringt er sie auch schlicht als schöne Musik auf die Bühne, die unmittelbar an das Sentiment des Zuschauers appelliert. Man kann (und dieser Eindruck wird in der Rezeption häufig genug beschrieben) den Gesang unmittelbar schön finden und angerührt sein. Die Erfahrung historischer Distanz und Differenz geht Hand in Hand mit unmittelbarem musikalischen Genuss. Marthalers szenische Versuche über das kulturelle Gedächtnis sind damit nie vorrangig intellektuell-analytisch, sondern verführen und verwirren durch den zweischneidigen Reiz, den das musikalische Material und seine Aufführungen mit sich bringen.

Musik erfüllt so als Zwischenspeicher eine weitere Bedingung kulturellen Gedächtnisses: „Ideen müssen versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstände ins Gedächtnis Einlaß finden können“ (Assmann 1992: 37). Hier wird m. E. besonders deutlich, wie gerade die Musikalisierung verschiedener Ausdrucksebenen, insbesondere der Sprache, strategische Funktion erfüllen kann: Indem Sprache bei Marthaler, Schleef und Wilson in Musik überführt wird, versinnlicht sie sich wahrnehmbar, überschreitet sie die bloße semantische Mitteilung. Sie kann als sinnliches Objekt Gegenstand der kulturellen Selbstvergewisserung des Zuschauers werden. Sprache hat immer sinnliche Qualitäten, ist „als solche“ gar nicht zu denken; die Musikalisierung macht jedoch ihre non-diskursiven Aspekte explizit und manifest, macht sie im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses erinnerbar. In Marthalers *Stunde Null* (Hamburg 1995) werden so die Fragen deutscher Geschichte und deutscher Identität und der Gedenkcharakter der Veranstaltung nicht diskursiv verhandelt, sondern stellen sich anhand einer spielerischen Komposition von Redeversatzstücken und Erinnerungsmarginalien ein. Erinnerung bzw. Rituale der Erinnerung werden besonders in der ‚Turnstunde Null‘ zu musikalischen Objekten, zu „moments musicaux“³⁸¹.

Wenn Marthaler darüber hinaus auch die formale Struktur seiner Szenenfolgen in Anlehnung und Anverwandlung bestimmter Kompositionsprinzipien Mozarts oder Schuberts gestaltet, werden auch hier ästhetische Prinzipien deutlich, die von bestimmten Markierungen deutschsprachiger Kulturgeschichte zeugen. Ebenso schreibt sich kulturelle Erinnerung in Schleefs musikalischer Chorästhetik ein: Das einstimmige, deutlich rhythmisierte Skandieren ist kein leichtfertiges Spiel mit Effekten der Provokation, sondern – wie sich gerade in der differenzierten Untersuchung gezeigt hat – ein versinnlichter Umgang mit unserem kulturellen Erbe.

³⁸¹ So heißen die von Clemens Sienknecht gespielten Klavierstücke Schuberts, die dieser Szene unterlegt sind.

Zusammenfassend muss musikalisches Inszenieren als multistrategisches Inszenierungsverfahren verstanden werden, dessen verschiedene Funktionen, Intentionen, Effekte und Wirkungen weder erschöpfend noch trennscharf beschrieben werden können. Ziel war es daher, die Perspektive über die detaillierte Beschreibung und Analyse von Musikalisierungen hinaus um die Frage nach der Bedeutung von Musikalisierung zu erweitern, um so für eine ganze Reihe von Spielarten und Strategien musikalischen Theaters zu sensibilisieren. Stellt man sich diese Spielarten wiederum als ‚Stimmen‘ einer Partitur vor, könnte – nun ausdrücklich metaphorisch gesprochen! – in vielen aufregenden zeitgenössischen Theaterformen eine reiche Polyphonie der Musikalisierungsstrategien vorgefunden werden, könnten Konflikt- und Komplementärrhythmen, Harmonien, Disharmonien und Reihenbildungen, Tutti- und Solopassagen sowie eine Vielzahl klangfarblicher Schattierungen im Notenbild der Strategien konstatiert werden.

Musikalisierung erweist sich als ein komplexes Verfahren zeitgenössischer Theaterpraxis, das eine spezifische Differenz zu anderen Theaterformen ausmacht und gleichzeitig auch ein Signum von Theatralität überhaupt darstellt. Erst ein Anerkennen von Musikalität als dem spezifisch Theatralen einer bestimmten Aufführung erlaubt es etwa, Marthalers Redundanz als theatral-musikalische Qualität zu begreifen und nicht als langweilig, untheatralisch oder gar vordergründig provokativ abzutun.³⁸² Helmar Schramm formuliert in diesem Zusammenhang die Bedeutung der „Intensität von Wahrnehmungsweisen“ (Schramm 1993: 102) als auf das Engste mit der Frage nach Dimensionen des Theatralischen verknüpft. Musikalisierung kann hier fungieren als „das plötzliche Verändern eines ‚eingespielten‘ Relationsgefüges“ (ebd.) und kann so eine verwandelte, intensivierte und insgesamt neu zu bewertende Wahrnehmung nach sich ziehen.

Die Anerkennung der Musikalität als relevantem Parameter (nicht Garanten) von Theatralität modifiziert so auch ein in die Jahre gekommenes Theatermodell, wie es in Eric Bentleys Diktum „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on“³⁸³ wiedergegeben ist. Die hier als Verkörperung (impersonation) bezeichnete *als-ob* Verabredung zwischen Darsteller (A) und Zuschauer (C) kann gerade durch die Musikalisierung ihre Auflösung erfahren: Es wird nicht mehr nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit so gespielt, *als ob* auf der Bühne

³⁸² So schreibt z.B. die *Welt*: „Christoph Marthalers Sprechoper und Mysterienspiel *Murx den Europäer! Murx ihn ab*, eine Inszenierung der Berliner Volksbühne als Gastspiel im Hamburger Schauspielhaus, hätte eine der fidelsten, hintersinnigsten und gemein-komischsten der Spielzeit sein können, wenn die vom Schneckentempo diktierter theatral-musikalische Langsamkeit nicht vom totalen Stillstand überholt worden wäre und ihren eigenen Rekord im Kriechen um mindestens eine halbe Stunde unterboten hätte (M.N. 1995).“

³⁸³ Siehe Bentley, Eric: *What is theatre?* London 1957.

echte Menschen agierten, sondern nach dem Prinzip der Musikalität so, dass das Gespielte Musik *ist* und damit Zuschauer und Darsteller aus der fiktionalen Interaktion verabschiedet werden können. Für den Rezeptionsvorgang bedeutet das die Aufgabe des Verabredungscharakters, der für den Betrachter im Zusammenhang mit der Darstellung plausibler Rollenpsychologien Voraussetzung ist. Die Wahrnehmung von Theater *als* Musik folgt anderen Plausibilitätsangeboten. Gesehen und gehört wird hier die *Präsentation* theatraler Vorgänge, wo der Versuch, das Gezeigte als *Repräsentation* eines vermeintlich anderen wahrzunehmen, enttäuscht würde. Macht man sich die veränderten Anforderungen musikalischen Theaters an seine Zuschauer bewusst und reflektiert man die notwendigen Veränderungen im sprachlichen Nachvollzug des Gesehenen, dann hat die Wahrnehmung von Theater *als* Musik ihre Berechtigung, ihren sinnlichen Reiz und birgt ein erhebliches Erkenntnispotential in sich.

V Literaturverzeichnis

1 Allgemein

- Aderhold, Egon 1995: Das gesprochene Wort: sprechkünstlerische Gestaltung deutschsprachiger Texte. Berlin.
- Agud, Ana 1999: „Musikalische und sprachliche Zeit“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber, S. 67-86.
- Apollonio, Mario 1954: „L'improvvisazione nella Commedia dell'arte“, in: *Rivista di Studi Teatrali* Nr. 9/10, 1954, S. 13-28.
- 1982 (1930): *Storia della Commedia dell'Arte*. Firenze/Roma.
- Appia, Adolphe 1899: *Die Musik und die Inszenierung*. München.
- Aragon, Louis 1976: „On Robert Wilson's *Deafman Glance*, Translated by Linda Moses“, in: *Performing Arts Journal* No. 1, 1976, S. 3-7.
- Arens, Katherine 1991: „Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?“, in: *Theatre Journal* No. 43, 1991, S. 14-40.
- Armstrong, Gordon S. 1988: „Images in the Interstice: The Phenomenal Theater of Robert Wilson“, in: *Modern Drama* Vol. 31, No. 4, Dec. 1988, S. 571-587.
- Aronson, Arnold 1996: „Robert M. Wilson“, in: Pickering, David (Hg.): *International Dictionary of Theatre, Vol 3: Actors, Directors and Designers*. New York u.a., S. 793-797.
- Artaud, Antonin 1981 (1964): *Das Theater und sein Double (Le théâtre et son double)*. Deutsch von Gerd Henniger. Frankfurt am Main (Paris).
- Artioli, Umberto 1984: *Il ritmo e la voce alle sorgenti del teatro della crudeltà*. Milano.
- Attinello, Paul 2001: „Mauricio Kagel“, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Bd. 13. London/New York, S. 309-312.
- Auer, Susanne 1997: *Musik als Droge. Eine Analyse an ausgewählten Beispielen aus dem individuell-psychologischen und dem medizinischen Anwendungsbereich*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Bailey, Derek 1987 (1980): *Musikalische Improvisation: Kunst ohne Werk / Improvisation – Its nature and practice in music*. Aus dem Englischen von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach. Hofheim/Ashbourne.
- Barthes, Roland 1981 (1970): *Das Reich der Zeichen (L'empire des signes)*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main.
- 1990a (1972): „Die Rauheit der Stimme (Le grain de la voix)“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (L'obvie et l'obtus)*. Frankfurt am Main (Paris), S. 269-279.
- 1990b (1977): „Die Musik, die Stimme, die Sprache“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (L'obvie et l'obtus)*. Frankfurt am Main (Paris), S. 279-285.
- Baumann, Hartmut 1992: „Externe Bewertung rhythmischer Bewegungsabläufe durch Beobachtung, Möglichkeiten und Probleme qualitativer Abstufung“, in: Hamsen, Gerhard (Hg.): *Rhythmus und Bewegung. Konzepte, Forschung, Praxis*. Beiträge und Diskussionen zum Expertengespräch „Rhythmus und Bewegung“ vom 13.-15.

- Juni 1991 am Institut für Sport und Sportwissenschaft der Universität Heidelberg. Heidelberg, S. 139-146.
- Baur, Detlev 1999a: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor. Tübingen.
- 1999b: „Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts“, in: Riemer, Peter/Zimmermann, Bernhard (Hg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart, S. 227-246.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) 1999: Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen.
- 1999: „Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern“, in: ders. (Hg.): Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen, S. 1-40.
- (Hg.) 2002: Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel. Tübingen.
- Benguere, André-Pierre/D'Arcy, Janet 1986: „Time-warping and the perception of rhythm in speech“, in: *Journal of Phonetics* Nr. 14, S. 231-246.
- Benveniste, Émile 1974 (1972): „Der Begriff des ‚Rhythmus‘ und sein sprachlicher Ausdruck“, in: ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft (Problèmes de linguistique générale). München (Paris), S. 363-374.
- Berg, Jan/Hügel, Hans-Otto/Kurzenberger, Hajo (Hg.) 1997: Authentizität als Darstellung. MuTH (Medien und Theater) Bd. 9, Hildesheim.
- Bernhart, Walter (Hg.) 1994: Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen.
- Bernstein, Leonard 1989⁴ (1976): Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. Aus dem Amerikanischen von Peter Weiser. München.
- 1995¹⁰ (1976): The Unanswered Question. Six Talks at Harvard. Cambridge (Massachusetts) and London.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin 1990³ (1979): Film Art. An Introduction. New York u.a.
- Bormann, Hans-Friedrich 2000: „Die vergessene Szene“, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000, Beilage zu *Theater der Zeit* Nr. 10, Oktober 2000, S. 1-5.
- Böhm, Fredi/Shareghi, Minu 1996: Robert Wilson. Thaleia, Hamburgs Bühnenbücher, Bd. 2, Hamburg.
- Böhme, Hartmut 1995: „Einführung in die Ästhetik“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* Bd. 4: „Aisthesis“, Heft 1/1995, S. 240-254.
- Böhme, Hartmut/Matussek, Peter/Müller, Lothar 2000: Orientierung Kulturwissenschaft. Reinbek bei Hamburg.
- Böhme, Hans-Georg (Hg.) 1950: Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Blätter aus dem Nachlaß Pius Alexander Wolffs. Emsdetten.
- Bradby, David/Williams, David 1988: „Robert Wilson“, in: dies. (Hg.): Directors' Theatre. Houndmills/London, S. 224-261.
- Brandstätter, Ursula 1990: Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik. Stuttgart.
- Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hg.) 1998: Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. *Forum Modernes Theater* Nr. 24. Tübingen.
- Brandt, Britta 1997: Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini: zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der Commedia dell'arte. Dissertation an der Universität Kiel.

- Brauneck, Manfred 1993: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart/Weimar.
- 1998⁸ (1982): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg.
- Brecht, Stefan 1978: The original theatre of the City of New York: from the mid-60s to the mid-70s. Book I: The theatre of visions: Robert Wilson. Frankfurt am Main.
- Broszat, Tillmann/Gareis, Sigrid (Hg.) 2000: Global Player/Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München.
- Brown, Calvin S. 1987 (1948): Music and Literature: A Comparison of the Arts. Hanover (NH)/London.
- Brown, Hilda Meldrum 1991: Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theatre. Oxford.
- Brusniak, Friedhelm 1995: „Chor und Chormusik“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neu bearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 2. Kassel u.a., S. 766-823.
- Buss, Silke 1999: Fernando Pessoa auf europäischen Bühnen. Dissertation an der Universität Erlangen.
- Bürgers, Irmelin 1990: „„Es ist immer die Musik, die mich rettet...““. Thomas Bernhards Sprachpartituren“, in: Henze, Hans Werner (Hg.): Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV. Frankfurt am Main, S. 173-191.
- Byrne, David 1988: „The Forest. An Introduction and Two Scenes“, in: *Theater* Vol. 19, No. 13 (Summer/Fall 1988), S. 12-13.
- Cage, John 1979: Empty Words. Writings '73-'78. Middletown (Connecticut).
- 1987 (1961): Silence. Middletown (Connecticut).
- Carp, Stefanie/Marthaler, Christoph 1995: Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte. Textbuch der Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus. Hamburg.
- Carp, Stefanie 1997: „Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler“, in: *Theaterschrift* Nr. 12, Dezember 1997: Zeit/Temps/Tijd/Time, S. 64-77.
- 1998: „Geträumte Realräume“, in: Ruckhäberle, Volker/Pfüller, Hans-Joachim (Hg.): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch *Theater der Zeit*. Berlin, S. 118-127.
- 1999: Die Spezialisten. Ein Überlebenstanztee. Programmheft der Inszenierung von Christoph Marthaler am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Hamburg.
- Chaillet, Jacques 1971: „Rhythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps“, in: *Journal de psychologie normale et pathologique* No. 1, 1971, Janvier-Mars, S. 5-13.
- Cole, Susan L. 1992: „Robert Wilson directs *The Golden Windows* and *Hamletmaschine*“, in: dies. (Hg.): Directors in Rehearsal: A hidden world. New York/London, S. 144-169.
- Cook, Nicholas 1998: Analysing Musical Multimedia. Oxford.
- Cooper, Grosvenor W./Meyer, Leonard B. 1960: The Rhythmic Structure of Music. Chicago/London.
- Craig, Edward Gordon 1969 (1911): Über die Kunst des Theaters (On the Art of Theatre). Berlin/Leipzig (London).
- Dahlhaus, Carl 1973: „Das ‚Verstehen‘ von Musik und Sprache der musikalischen Analyse“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 37-47.
- 1980: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden.

- (Hg.) 1981: Funk-Kolleg Musik, Bd. 1 und 2, Frankfurt am Main.
- Dauer, Alfons Michael 1988: „Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen“, in: Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (Hg.): *Jazzforschung/Jazzresearch* Nr. 20. Graz, S. 117-154.
- 1989: „Das Derler-System und der Jazzrhythmus. Berichtigung und Ergänzung“, in: Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (Hg.): *Jazzforschung/Jazzresearch* Nr. 21. Graz, S. 137-151.
- Davis, Martha (Hg.) 1982: Interaction Rhythms: periodicity in communicative behaviour. Papers from the Conference on Interaction Rhythms held at Teachers College, Columbia University, March 21.-22., 1979. New York.
- de la Motte, Diether (Hg.) 1997: Zeit in der Musik – Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.-12. Mai 1996, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Frankfurt am Main u.a.
- de la Motte-Haber, Helga 1968: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen. Köln.
- 1985: Handbuch der Musikpsychologie. Mit Beiträgen von Reinhard Kopiez und Günther Rötter. Laaber.
- 1992: „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): Form in der Neuen Musik. Mainz u.a., S. 26-36.
- (Hg.) 1993: Film und Musik: fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte. Mainz.
- de Marinis, Marco 1982: Semiotica del teatro. Milano.
- Deák, Frantisek 1974: „The Byrd Hoffman School of Byrds“, in: *Drama Review* T62 Vol. 18, Nr. 2, 1974, S. 67-73.
- Deleuze, Gilles 1991 (1978): „Ein Manifest weniger“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 379-405.
- 1992 (1968): Differenz und Wiederholung (Différence et répétition). Aus dem Französischen von Joseph Vogl, München (Paris).
- Dermutz, Klaus (Hg.) 2000: Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Salzburg.
- Deutsch, Werner A./Rösing, Helmut/Fördermayr, Franz 1996: „Klangfarbe“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 5. Kassel u.a., S. 138-170.
- Dibelius, Ulrich 1994: „Kraft aus der Stille. Erfahrungen mit Klang und Stille in der neueren Musik“, in: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik Heft 55, August 1994, S. 9-14.
- Doll, Hans Peter/Erken, Günther 1985: Theater: eine illustrierte Geschichte des Schauspiels. Stuttgart/Zürich.
- Döblin, Alfred 1991 (1950): November 1918, Dritter Teil: Karl und Rosa. Olten.
- Drees, Stefan 1998: „Variation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 9. Kassel u.a., S. 1238-1284.
- Dreyse Passos de Carvalho, Miriam 1998: „Die Theaterarbeit Einar Schleefs und die ‚Neuen Medien‘“, in: Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Tübingen, S. 127-134.

- 1999: Die Szene vor dem Palast: Zur Theatralisierung des Chors bei Einar Schleef. Dissertation an der Universität Gießen.
- Dürr, Walther 1994: Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle. Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 7. Kassel u.a.
- Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf 1985² (1981): Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-ausbildung. Berlin.
- Ebert, Gerhard 1993: Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers. Berlin.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) 1972ff.: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart.
- 1973: „Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 48-57.
- 1999: „Musik und Sprache“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber, S. 9-14.
- Ehrenzweig, Anton 1974: Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. München.
- Eisler, Hans/Adorno, Theodor W. 1996 (1942): Komposition für den Film. Hamburg (Berlin).
- Elschek, Oskár 1998: „Verschriftlichung von Musik“, in: Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (Hg.): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg, S. 253-268.
- Elscheková, Alica et. al. 1996: „Mehrstimmigkeit“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neu-bearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 5. Kassel u.a., S. 1766-1808.
- Epstein, David S. 1995: Shaping Time. Music, the Brain, and Performance. New York.
- Erpf, Hermann 1967: Form und Struktur in der Musik. Mainz.
- Fairbrother, Trevor 1991: Robert Wilson's Vision. Boston.
- Fallows, David/Lindley, Mark/Wright, Maurice 1980: „Articulation“, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 1. London, S. 643-645.
- Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.) 1973: Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln.
- Faltin, Peter 1979: Phänomenologie der musikalischen Form. Wiesbaden.
- 1981: „Ist Musik eine Sprache?“, in: Henze, Hans Werner (Hg.): Die Zeichen. Frankfurt am Main, S. 32-50.
- 1985: Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache. Aachen.
- Fiebach, Joachim 1978: „Brechts ‚Straßenszene‘. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells“, in: *Weimarer Beiträge* Nr. 2, 1978, S. 123-147.
- Fietz, Rudolf 1992: Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche. Dissertation an der Universität Bonn 1991, veröffentlicht: Würzburg 1992.
- Finter, Helga 1982: „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“, in: *Theater heute* Nr. 1, 1982, S. 45-51.
- 1984: „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“, in: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität, Bd. 3. Tübingen, S. 1007-1021.
- 1985: „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg, S. 46-70.
- 1990a: Der subjektive Raum, Bd. 1: Die Theaterutopien Stéphanie Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels. Tübingen.

- 1990b: Der subjektive Raum, Bd. 2: Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Tübingen.
- 1998: „Das Reale, der Körper und die soufflierten Stimmen: Artaud heute“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 13, 1/1998, S. 3-17.
- Fischer, Peter-Michael 1993: Die Stimme des Sängers. Stuttgart/Weimar.
- Fischer-Lichte, Erika 1984: „Zum Problem der Transformation eines dramatischen in einen theatralischen Text“, in: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität, Bd. 3. Tübingen, S. 995-1005.
- (Hg.) 1985: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main 1983. Tübingen.
- 1987: „Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater?“, in: *Arcadia* 22/1987, S. 55-62.
- 1994: „Vom Gesamtkunstwerk zur semiotischen Anstalt. Zum Problem der Bedeutungsgenerierung in der Aufführung“, in: Bernhart, Walter (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 187-200.
- 1994³ (1983): Semiotik des Theaters, Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen.
- 1995³ (1983): Semiotik des Theaters, Bd. 3: Die Aufführung als Text. Tübingen.
- 1997: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen.
- 1999a: „„Ah, die alten Fragen...“ – und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht“, in: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.): Symposium Theatertheorie. Berlin, S. 11-28.
- 1999b: „Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, in: *FR* vom 23. November 1999.
- (Hg.) 2000a: Die Inszenierung der Authentizität. Tübingen/Basel.
- 2000b: „Live-Performance und mediatisierte Performance“, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000, Beilage zur Zeitschrift *Theater der Zeit* Nr. 10, Oktober 2000, S. 10-13.
- 2000c: „Inszenierung von Selbst. Zur autobiographischen Performance“, in: dies. (Hg.): Die Inszenierung der Authentizität. Tübingen/Basel, S. 59-70.
- Fischer-Lichte, Erika/Kreuder, Friedemann/Pflug, Isabel (Hg.) 1998: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel 1999: Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre. Berlin.
- Fitzpatrick, Tim 1995: The Relationship of Oral and Literate Performance Process in the Commedia dell’Arte: beyond the Improvisation/Memorisation Divide. Lewiston/Queenstown/Lampeter.
- Flashar, Hellmut 1987: „Musik zum antiken Drama – Überlegungen eines Philologen“, in: Albrecht, Michael von/Schubert, Werner (Hg.): Musik in Antike und Neuzeit. Frankfurt am Main u.a., S. 183-194.
- Flik, Gotthilf 1936: Die Morphologie des Rhythmus. Dissertation an der Friedrich Wilhelms Universität Berlin.
- Floros, Constantin 1986: „Über den Motivbegriff in der Musikwissenschaft“, in: ders./Marx, Hans Joachim/Petersen, Peter (Hg.): Studien zur systematischen Musikwissenschaft. Laaber, S. 209-221.
- Frezza, Christine-Anne 1982: Music as an integral design element of theatrical production. Dissertation an der Universität Pittsburgh.

- Frith, Simon 1999: „Musik und Identität“, in: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt am Main/New York, S. 149-169.
- Fritsch, Johannes 1992: „Formvorstellungen“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): Form in der Neuen Musik. Mainz u.a., S. 36-52.
- Frobenius, Wolf 1980: „Polyphon, polyodisch“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-19.
- George, Kathleen 1980: Rhythm in Drama. Pittsburgh, PA.
- Georgiades, Thrasybulos 1958: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg.
- Gerstle, C. Andrew/Inobe, Kiynoshi /Malm, William Paul 1990: Theater as Music: the Bunraku Play „Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue“. Ann Arbor (Mich.).
- Goebbels, Heiner 1995: „Text als Landschaft. Libretto-Qualität, auch wenn nicht gesungen wird. Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Deutschen Literaturarchiv Marbach, anlässlich eines Literaturforums der Ludwigsburger Schloßfestspiele 1995 zum Thema „Komposition Dichtung – Literatur und Musik“, in: www.heinergoebbels.com/english/small.htm 22. Mai 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang 1950 (1803): „Regeln für Schauspieler (Eckermanns Fassung 1824)“, in: Böhme, Hans-Georg (Hg.): Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Emsdetten, S. 45-63.
- Goldberg, Rose Lee 1988: Performance Art. From Futurism to the Present. London.
- Goldschmidt, Harry 1973: „Musikverstehen als Postulat“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 67-86.
- Gollasch, Jörg 1997: Historische und systematische Aspekte der Schauspielmusik mit einer daran anschließenden Auseinandersetzung mit der Musik in Christoph Marthalers Inszenierung „Faust $\sqrt{1+2}$ “. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Goodman, Nelson 1969: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. London.
- 1995: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Aus dem Amerikanischen von Bernd Philippi. Frankfurt am Main.
- Göttert, Karl-Heinz 1998: Geschichte der Stimme. München.
- Grabner, Hermann 1991 (1959): Allgemeine Musiklehre. Kassel u.a.
- Graff, Bernd 1994: Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons. Tübingen.
- Gratzer, Wolfgang/Mauser, Siegfried (Hg.) 1995: Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext: Internationales Symposium Salzburg 1992. Laaber.
- Graupner, Stefan 1995: Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozess als ein Modell ästhetischer Bildung: Peter Greenaway – Rebecca Horn – Robert Wilson. Dissertation an der Universität Würzburg.
- Griffiths, Paul 2001: „Steve Reich“, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Bd. 21. London/New York, S. 124-129.
- Gromes, Hartwin/Kurzenberger, Hajo 2000: Theatertheorie szenisch. Reflexion eines Theaterprojekts. Medien und Theater (MuTh), Bd. 8, Hildesheim.
- Gruhn, Wilfried 1989: Wahrnehmen und Verstehen. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 107, Wilhelmshaven.

- 1994: „Semiotik und Hermeneutik“, in: Bernhart, Walter (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 175-187.
- Guderian-Driesen, Astrid (Hg.) 1989: Die Stimme in der Kunst: Schweigen ist Silber, Reden ist Gold. Ausstellungskatalog. Bad Rappenau.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 1988: „Rhythmus und Sinn“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, S. 714-729.
- Gundermann, Horst 1989: „Betrachtungen zum Phänomen Stimme in Medizin und Kunst“, in: Guderian-Driesen, Astrid (Hg.): Die Stimme in der Kunst: Schweigen ist Silber, Reden ist Gold. Ausstellungskatalog. Bad Rappenau, S. 152-157.
- Gurlitt, Wilibald/Eggebrecht, Hans Heinrich 1967: „Variation/Wiederholung“, in: Riemann Musik Lexikon. Mainz, S. 1015ff./1064.
- Günther, Carsten 1999: Prosodie und Sprachproduktion. Linguistische Arbeit, Bd. 401, Tübingen.
- Hamsen, Gerhard (Hg.) 1992: Rhythmus und Bewegung. Konzepte, Forschung, Praxis. Beiträge und Diskussionen zum Expertengespräch „Rhythmus und Bewegung“ vom 13.-15. Juni 1991 am Institut für Sport und Sportwissenschaft der Universität Heidelberg. Heidelberg.
- Harnoncourt, Nikolaus 1983: Musik als Klangrede. Wege zu neuem Musikverständnis. Salzburg u.a.
- Harweg, Roland 1973: „Verstehbare Welt und ästhetische Welt“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 104-120.
- 1994: „Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“, in: Bernhart, Walter (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 135-152.
- Hasselberg, Viola 1998: „Musikalische Dramaturgien.“ Unveröffentlichtes Vortragsmanuscript, Vortrag gehalten auf der Musik und Theater Tagung „Und die Musik spielt dazu?“, Theaterhaus Stuttgart, 18.-20. November 1998. Veranstalter: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg, S. 1-10.
- Haß, Ulrike 1993: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelinek“, in: *Text + Kritik* Heft 117: Elfriede Jelinek, Januar 1993, S. 21-30.
- 1998: „Idiosynkrasien: Der Körper des Chores. Einar Schleef inszeniert *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek am Wiener Burgtheater“, in: *Ästhetik und Kommunikation* Nr. 101, Juli 1998, S. 59-65.
- Heilgendorff, Simone 1999: Inszenierung von Sprache und Musik in der BRD und in den USA. Vergleichende Studien zu Dieter Schnebel und John Cage. Dissertation an der Humboldt Universität Berlin.
- Heinze, Mona 1988: „Une Liaison Ennuyeuse: Wilson's Production of Müller's *Quartett*“, in: *Theater* Vol. 19, No. 13 (Summer/Fall 1988), S. 14-21.
- Heister, Hanns-Werner 1993: „Musik/Geräusch und Realität. Soundtrack im Sprechtheater und anderswo“, in: ders./Heister-Grech, Karin/Scheit, Gerhard (Hg.): Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag, Bd. II: Musik/Theater. Hamburg, S. 271-285.
- Helbling, Hanno 1999: Rhythmus. Ein Versuch. Frankfurt am Main.

- Henrichs, Benjamin/Nagel, Ivan 1996: *Liebe! Liebe! Liebe! Ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters: Luc Bondy, Frank Castorf, Peter Sellars, Robert Wilson*. München.
- Hensel, Georg 1986: *Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1. Frankfurt am Main/Berlin.
- Hentschler, Frank 1993: *Die Produktionsstrategien des amerikanischen Theaterkünstlers Robert Wilson*. Dissertation an der Universität Gießen.
- Henze, Hans Werner (Hg.) 1990: *Die Chiffren. Musik und Sprache*. Frankfurt am Main.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hg.) 1982: *Multimedial Communication*. Tübingen.
- 1984: „Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters in theoriegeschichtlicher und systematischer Perspektive“, in: Oehler, Klaus (Hg.): *Zeichen und Realität*, Bd. 3. Tübingen, S. 915-927.
- Heyl, Bettina 1996: „Goethes und Zelters Reflexionen über die menschliche Stimme“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* vol. 40, 1996, S. 181-209.
- Hillebrand, Christiane 1995: *Film als totale Komposition: Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*. Dissertation an der Universität Gießen, veröffentlicht: Frankfurt am Main 1996.
- Hilton, Julian 1987: *Performance. Towards a new poetics of performance*. London.
- (Hg.) 1993: *New Directions in Theatre*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire.
- Hinton, Stephan/Schabera, Jürgen (Hg.) 1990: *Kurt Weill: Musik und Theater: gesammelte Schriften mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. Berlin.
- Hiß, Guido 1988: *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des „Wozzeck“ von Alban Berg*. Dissertation an der Freien Universität Berlin 1987, veröffentlicht: Tübingen 1988.
- 1990: „Zur Aufführungsanalyse“, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, S. 65-80.
- 1993a: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin.
- 1993b: „Freiräume für die Phantasie! Neue Tendenzen in der Methodendiskussion“, in: *TheaterZeitschrift* Bd. 35: *Theaterwissenschaft morgen?*, 1993, S. 19-29.
- 1993c: „Das Gesamte, das Theater und die Wissenschaft: Ein Exposé“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 8, Heft 2/93, S. 115-133.
- 1998: „Rezension zu Patrice Pavis' *L'Analyse des spectacles*“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 13, Heft 1/98, S. 95-99.
- 1999: „Marthalers Musiktheater“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen, S. 210-224.
- 2000: „Das Synthetische als Paradigma des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Reader zur Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel* im Prinzregententheater München, 29.10.-1.11.2000. München.
- Holland, Dietmar 1990: „Musik als Sprache“, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*. Frankfurt am Main, S. 25-43.
- Holmberg, Arthur 1988: „A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller“, in: *Modern Drama* Vol. 31, No. 3, September 1988, S. 454-458.
- 1996: *The theatre of Robert Wilson*. Cambridge (u.a.).
- Horsley, Imogene 1980: „Improvisation“, in: Sadie, Stanley (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 9. London, S. 31-56.

- Hüsch, Heinrich/Dahlhaus, Carl 1997: „Melodie“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neu bearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 6. Kassel u.a., S. 35-67.
- Jelinek, Elfriede 1990 (1983): „Ich möchte seicht sein“, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main, S. 157-161.
- 1997: „Sinn egal. Körper zwecklos“, in: dies. (Hg.): Stecken, Stab und Stangl/Raststätte/Wolken.Heim. Reinbek bei Hamburg, S. 7-15.
 - 1998: „er nicht als er (zu, mit Robert Walser)“, in *Theater heute* Nr. 7, 1998. S. 18-21.
 - 1999 (1998): Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg.
- Jesser, Barbara 1990: Interaktive Melodieanalyse: Methodik und Anwendung computergestützter Analyseverfahren in Musikethnologie und Volksliedforschung: typologische Untersuchung der Balladenforschung des DVA. Dissertation an der Universität Essen.
- Joas, Hans 2000: „Rolle – Person – Identität: Wie zeitgemäß sind diese Begriffe?“, in: Broszat, Tillmann/Gareis, Sigrid (Hg.): Global Player/Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München, S. 31-37.
- Jones, Mari Riess/Holleran, Susan (Hg.) 1992: Cognitive Bases of Musical Communication. Proceedings of a conference held in Columbus, Ohio, April 5-9, 1990. Washington D.C.
- Jourdain, Robert 1998: Das wohltemperierte Gehirn (Music, the Brain, and Ecstasy). Aus dem Englischen von Markus Numberger und Heiko Mühler. Heidelberg/Berlin.
- Justen, Heidrun 1981: Robert Wilsons Death, Destruction & Detroit an der Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin (1978/79). Darstellung und Interpretation des 1. Aktes. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin.
- Kalisch, Eleonore 2000: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Die Inszenierung der Authentizität. Tübingen/Basel, S. 31-44.
- Karbusicky, Vladimir 1986: Grundriß der musikalischen Semantik. Grundrisse, Bd. 7, Darmstadt.
- (Hg.) 1990: Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt.
- Kaye, Nick 1994: „Über Robert Wilsons *Deafman Glance* (1970)“, in: ders. (Hg.): Postmodernism and Performance. Houndmills/London, S. 62-70.
- Keller, Holm 1997: Robert Wilson. Regie im Theater. Frankfurt am Main.
- Kesting, Marianne 1962: „Antonin Artaud und das ‚Theater der Grausamkeit‘“, in: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 1/1962, S. 22-35.
- 1969: „Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik“, in: *Melos – Zeitschrift für neue Musik* Heft 3, März 1969, S. 101-109.
 - 1972: „Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik“, in: dies. (Hg.): Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste. München, S. 277-305.
- Kiefer, Jochen 1997: Theater ohne Rolle. Theorie und Praxis nicht-psychologischer Produktionsformen – Vorstufe eines Handbuchs. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- 2000: „Die geschriebene Geste“, in: Gromes, Hartwin/Kurzenberger, Hajo (Hg.): Theatertheorie szenisch. Reflexion eines Theaterprojekts. Hildesheim, S. 67-82.

- Kienscherf, Barbara 1995: Das Auge hört mit. Die Idee einer Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. Dissertation an der Universität Münster.
- Kierkegaard, Sören 1955 (1843): „Die Wiederholung (Gjentagelsen)“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, 5. Abteilung. Düsseldorf (København), S. 1-97.
- Klüppelholz, Werner (Hg.) 1991: *Kagel.../1991*. Köln.
- Knaus, Herwig/Scholz, Gottfried 1988: *Formen in der Musik*, Bd. 1: Herkunft, Analyse, Beschreibung, Bd. 2: Anregungen zur Musikanalyse. Wien.
- Kneif, Tibor 1973: „Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln, S. 148-170.
- 1974: „Typen der Entsprachlichung in der Neuen Musik“, in: Stephan, Rudolf (Hg.): *Über Musik und Sprache*. Mainz u.a., S. 20-33.
- Knepler, Georg 1983: *Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik*. Berlin.
- Kock, Anne/Fentz, Katrin 1993: Rolf Hochhuth: *Wessis in Weimar*, Inszenierung: Einar Schleef (Berliner Ensemble 1993 UA). Dokumentation im Auftrag des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR, Arbeitsbereich: Theaterdokumentation. Berlin.
- Kolago, Lech 1997: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, Bd. 32. Anif/Salzburg.
- Kolesch, Doris 1999a: „Ästhetik der Präsenz“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre*. Berlin, S. 57-70.
- 1999b: „Listen to the radio‘: Artauds Radio-Stimme(n)“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 14, 2/1999, S. 115-143.
- Kort, Claudia 1996: *Körper-Szenen bei Robert Wilson und Pina Bausch*. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.
- Kostelanetz, Richard 1983: *American imaginations: Charles Ives, Gertrude Stein, John Cage, Merce Cunningham, Robert Wilson*. Aus dem Amerikanischen von Almuth Carstens. Berlin.
- Kotte, Andreas 1994: „Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns“, in: ders. (Hg.): *Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern*. Basel, S. 91 -106.
- Krämer, Sybille 1998: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität“, in: *Paragrana* Bd. 7, 1/1998, S. 33-57.
- Kramer, Jonathan D. 1988: *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. London.
- Kreutzer, Hans-Joachim 1994: *Obertöne: Literatur und Musik: Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg.
- Krumme, Peter 1998: „Portraits, Still Lives, Landscapes. Die Bild-Räume von Robert Wilson“, in: Ruckhäberle, Volker/Pfüller, Hans-Joachim (Hg.): *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin, S. 128-137.
- Kurzenberger, Hajo 1998a: „Praktische Theaterwissenschaft“, in: ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 8-16.
- 1998b: „Theater als Chor“, in: ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 17-36.
- 1998c: „Erzähltheater“, in: ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 212-233.

- 1998d: „Die theatrale Funktion szenischer Texte“, in: ders. (Hg.): Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text. Hildesheim, S. 234-250.
- 1999a: „Chorisches Theater der neunziger Jahre“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre. Berlin, S. 83-92.
- 1999b: „Authentizität am Rande“, in: Fetting, Friederike/Matzke, Frank (Hg.): Auf Geschäft. Klimt – Erinnerungen eines deutschen Sinto. Theaterprojekte Theater Fahrenheit. Dokumentation 1995-1998. Hildesheim, S. 39-46.
- Kühn, Clemens 1981: Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik. Laaber.
- 1993: Analyse lernen. Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 4. Kassel u.a.
- 1994⁴ (1987): Formenlehre der Musik. München und Kassel u.a.
- 1995: „Form“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. Neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 3. Kassel u.a., S. 607-643.
- 1997: Zeit in der Musik in der Zeit. Frankfurt am Main.
- Kühn, Hellmuth 1981a: „Musikalische Zeit“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 1 von 2. Frankfurt am Main, S. 15-32.
- 1981b: „Musik im Raum“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 1 von 2. Frankfurt am Main, S. 33-56.
- 1981c: „Die Motette“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 1 von 2. Frankfurt am Main, S. 175-195.
- Kühn, Ulrich 1999: „Das Pathos der Stimme: Inventionen über den historischen Primat der Stimme auf der Bühne“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 14, 2/1999, S. 173-196.
- 2001: Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933). Tübingen.
- Lee, Sang-Kyong 1983: Nô und europäisches Theater: eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas. Europäische Hochschulschriften, Frankfurt am Main.
- 1990: „Robert Wilsons Theater of Images und das japanische Theater“, in: dies./Pantzer, Peter (Hg.): Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart. Wien, S. 89-96.
- Lehmann, Hans-Thies 1985: „Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg, S. 33-45.
- 1986: „Theatralität“, in: Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg, S. 1032.
- 1988: „Robert Wilson, Szenograph“, in: (Hg.): Collaboration Robert Wilson, *Parkett* No. 16, 1988. Zürich, S. 30-55.
- 1989: „Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse“, in: *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 11, Heft 1, 1989, S. 29-49.
- 1990: „Theater des Konflikts. Versuch über den Regisseur Einar Schlee“, in: *Neue Rundschau* Heft Nr. 3, Jahrgang 101, S. 87-97.
- 1991: Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart.
- 1994: „Ästhetik. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 48. Jahrgang, 1994, S. 426-431.

- 1997: „Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: *Theaterschrift* 12/1997, S. 28-46.
- 1999a: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main.
- 1999b: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre. Berlin, S. 13-26.
- Leiprecht, Helga 1999: „Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek“, in: *du – Die Zeitschrift der Kultur* Nr. 700, Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben, Oktober 1999, S. 2-5.
- Liebscher, Julia 1999: „Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen, S. 41-70.
- Lindblade, Thomas Wendel 1995: Tactical measures: The interactions of drama with music. Dissertation an der Universität Stanford.
- Lindemann, Rainer/Wandke, Christiane 1993: Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation. Berlin.
- Linders, J./Meyer, G. 1997: Robert Wilson's Theatre Work. Berlin/New York.
- Lindgren, Lowell (Hg.) 1991: Bits and pieces : music for theater. *Harvard Library Bulletin* New Series Vol. 2, No. 4, Winter 1991, Cambridge, Mass.
- Lissa, Zofia 1969: „Stille und Pause in der Musik“, in: dies. (Hg.): Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl. Berlin, S. 157-183.
- 1973: „Ebenen des musikalischen Verstehens“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 217-246.
- Löffler, Wolfgang 1989: „Über die Notwendigkeit und Schwierigkeit, ein Chor zu sein“, in: Lüttge, Dieter (Hg.): Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit. Hildesheim, S. 55-60.
- 1998: „Die Kenntnis der Eigenschaft musikalischer Töne und deren Anwendung auf die Sprechtechnik des Schauspielers und die Sprachgestaltung von szenisch-dramatischen Texten“, in: Kurzenberger, Hajo (Hg.): Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text. Hildesheim, S. 88-104.
- Lucchesi, Joachim 1977: Zur Funktion und Geschichte der zeitgenössischen Schauspielmusik und zu einigen Aspekten der schauspielmusikalischen Praxis. Dissertation an der Humboldt Universität Berlin.
- Lübberts, Andreas 1994: Versuch über die „Faust“-Inszenierung Christoph Marthalers: Goethes Faust $\sqrt{1+2}$. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.
- MacNeil, Anne Elisabeth 1994: Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes towards Music, Poetry, and Theater during the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. Dissertation an der Universität Chicago, Illinois, 2 Bd.
- Mahling, Christoph-Hellmut/Münch, Stephan (Hg.) 1997: Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Tutzing.
- Marranca, Bonnie E. 1996: Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning. Baltimore/London.
- Marthaler, Christoph/Carp, Stefanie 1999: Die Spezialisten – Ein Überlebenstanztee. Textbuch der Aufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg.
- Martin, Jacqueline 1991: Voice in Modern Theatre. London/New York.

- Martin, Jaqueline/Sauter, Willmar 1995: *Understanding Theatre*. Stockholm.
- Martin, Christopher 1996: *Sirenen, Praxis der (Re)Konstruktion des Sprechens*. Diplomarbeit an der Universität Gießen.
- Martinez, Manuel Garcia 1995: *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. Dissertation an der Universität Paris VIII.
- Masuch, Bettina (Hg.) 2000: *Anna Viebrocks Bühnen/Räume. damit die zeit nicht stehenbleibt*. Berlin.
- Matthus, Siegfried 1970: „Musik und darstellende Kunst“, in: *Theater der Zeit* Nr. 8, 1970, S. 7-8.
- Mayer, Hans 1991: *Rhythmus. Über die rhythmische Prägung des Menschen und ihre kulturellen Erscheinungsformen*. München.
- Melchinger, Siegfried 1979: *Die Welt als Tragödie*, Bd. 1: Aischylos, Sophokles. München.
- 1994: *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München.
- Menz, Egon 1970: „Der Chor im Theater des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: ders. (Hg.): *Wolfgang Paulsen, der Dichter und seine Zeit*. Heidelberg, S. 53-80.
- Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.) 1980: Erik Satie. *Musik-Konzepte* Bd. 11, Januar 1980. München.
- Meyer, Petra Maria 1993: *Die Stimme und ihre Schrift: die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien.
- 2000: „Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln“, in: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hg.): *Die Inszenierung der Authentizität*. Tübingen/Basel, S. 71-91.
- Meyerhold, Wsewolod E. 1967 (1908): „Das bedingte Theater“, in: ders./Tairow, Alexander/Wachtangow, Jewgeni (Hg.): *Theateroktober*. Leipzig, S. 54-63.
- 1967 (1936): „Die Wege des Theaters“, in: ders./Tairow, Alexander/Wachtangow, Jewgeni (Hg.): *Theateroktober*. Leipzig, S. 184-198.
- Michaelis, Rolf 1998: „Laudatio auf Einar Schlee“, in: Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung (Hg.): *Verleihung des Bremer Literaturpreises 1998 an Einar Schlee und Brigitte Oleschinski*. Bremen, S. 12-15.
- Michels, Ulrich (Hg.) 1999¹¹ (1985): *dtv-Atlas Musik in zwei Bänden*. Bd. II: *Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. München.
- (Hg.) 2000¹⁹ (1977): *dtv-Atlas Musik in zwei Bänden*. Bd. I: *Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*. München.
- Mohn, Elisabeth/Strub, Christian/Wartemann, Geesche 1998: *Authentizität: Konzepte – Strategien – Gegenstandsfelder*. Unveröffentlichtes Manuskript an der Universität Hildesheim.
- Molinari, Cesare 1985: *La Commedia dell'Arte*. Milano.
- Möhrmann, Malte 1990: „Über das Flüchtige und das Fixieren. Die Sprache der Theaterkritik“, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, S. 165-186.
- Möller, Hartmut u.a. 1997: „Notation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel u.a., S. 275-432.
- Möllers, Christian 1981a: „Musikalische Formen“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 130-151.
- 1981b: „Polyphone und homophone Satzstrukturen“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 152-171.

- Mukarovsky, Jan 1977: *The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukarovsky*. Aus dem Tschechischen ins Englische von John Burbank und Peter Steiner. New Haven/London.
- Müller, Gerhard 1979: „Musik für das Schauspiel – Beobachtungen, Überlegungen, Anregungen zur Diskussion gestellt“, in: *Theater der Zeit* Nr. 12, 1979, S. 5-8.
- Müller, Heiner 1977: „Hamletmaschine“, in: *Theater heute* Nr. 12, 1977, S. 39-41.
- 1993: „Der Zauberer aus Waco, über die Kultfigur Robert Wilson“, in: *Merian Extra* Thalia Theater, S. 82-91.
- Nagel, Ivan 1989: Kortner, Zadek, Stein. München.
- Nietzsche, Friedrich 1977 (1888): *Ecce homo*. Mit einem Vorwort von Raoul Richter und einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt am Main.
- 1993 (1871): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart.
- Nübling, Sebastian 1990: *Zeitgenössische Formen chorischen Theaters: dargestellt am Beispiel „Die Zeit zwischen Hund und Wolf“, ein Stück für Peter Handke*. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- 1998a: „Chorisches Spiel I: Zur Aktualität eines szenischen Verfahrens in der theaterwissenschaftlichen Projektarbeit (Shakespeare, Schwitters und Handke)“, in: Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 41-62.
- 1998b: „Chorisches Spiel II: Übungsbeispiele eines theatralen Verfahrens“, in: Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim, S. 63-87.
- Nünning, Ansgar (Hg.) 1998: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar.
- Oddey, Allison 1994: *Devising Theatre*. London.
- Oechslin, Ludwig 1997: „Zyklische Zeit und lineare Zeit. Eine Einführung“, in: *du – Die Zeitschrift der Kultur* Nr. 10, Die Zeit, Oktober 1997, S. 22 – 25.
- Ong, Walter J. 1989 (1982): *Orality and Literacy*. London.
- Ostermeier, Thomas 1999: „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, in: *Theater der Zeit* Nr. 4, Juli/August 1999, S. 10-15.
- Osthues, Isabelle 1995: *Wiederholung-Serie. Raum- und Zeiteffekte des Theaters*. Zu Marthaler. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.
- Pandolfi, Vito (Hg.) 1957-61: *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. Sechs Bände. Firenze.
- Pater, Walter 1986 (1877): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford/New York.
- Patterson, Michael 1996: *Deutsches Theater. Eine Bibliographie vom Anfang bis 1995*. New York.
- Paul, Arno 1981 (1970): „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln.“ Habilitationsvortrag, Freie Universität Berlin 1970, in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt, S. 208-237.
- Pavis, Patrice 1985: „Klassischer Text und szenische Praxis: Überlegungen zu einer Typologie zeitgenössischer Inszenierungsformen“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg, S. 18-32.
- 1988: *Semiotik der Theaterrezeption*. Aus dem Französischen von Kathrin Sommerfeldt und Sieghild Bogumil. Tübingen.
- 1991: „Die Bedeutung des Rhythmus in der Inszenierung“, in: Schmid, H./Weil, H. (Hg.): *Drama und Theater*. München, S. 201-213.

- 1996: L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma. Paris.
- 1997: Dictionnaire du théâtre. Paris.
- 1999: L'Image decrets. Paris.
- 2000: „Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur“, in: Broszat, Tillmann/Gareis, Sigrid (Hg.): Global Player/Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München, S. 38-45.
- Peters, Günter (Hg.) 1993: Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste. Musik-Konzepte 81. München.
- Peters, Wilhelm 1995: Das Schauspiel der Stimme. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin.
- Petri, Horst 1964: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Tübingen.
- Pfister, Manfred 1985: „Robert Wilson's Metatheatre: Sense and Sensuousness in The Golden Windows“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg, S. 71-90.
- 1988: „Meta-Theater und Materialität. Zu Robert Wilsons The CIVIL warS“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, S. 454-473.
- 1988⁶ (1982): Das Drama. Theorie und Analyse. München.
- Pflüger, Maja Sibylle 1996: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen.
- Pierce, John R. 1989: Klang. Musik mit den Ohren der Physik. Heidelberg.
- Poschmann, Gerda 1997: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen.
- Primavesi, Patrick 1999: „Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß“, in: *Forum Modernes Theater* Bd. 14, 2/1999, S. 144-172.
- Pritchett, James 1993: The Music of John Cage. Cambridge u.a.
- Pütz, Peter 1972 (1970): Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen.
- Quadri, Franco (Hg.) 1976: Il teatro di Robert Wilson. Venezia.
- 1997: „Das Leben und die Zeit von Robert Wilson“, in: Quadri, Franco/Bertoni, Franco/Stearns, Robert (Hg.): Robert Wilson. Stuttgart, S. 9-64.
- Quadri, Franco/Bertoni, Franco/Stearns, Robert 1997: Robert Wilson. Aus dem Italienischen von Doris Digeser. Stuttgart.
- Reese, Hans-Dieter 1999: „Das japanische Bunraku-Theater im Kontext der Puppenspieltraditionen Asiens“, in: Programmheft zu *Liebestod in Sonezaki* des Bunraku Theater Osaka Berliner Festspiele 1999, S. 8-28.
- Reinecke, Hans-Peter 1966: „Ton“, in: Blume, Friedrich (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 13. Kassel u.a., S. 488-509.
- 1973: „‘Musikalisches Verstehen‘ als Aspekt komplementärer Kommunikation“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 258-275.
- Reuer, Bruno B./Tari, Lujza (Hg.) 1994: Perspektiven der Musikethnologie: Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. München.
- Richterich, Uwe 1993: Die Sehnsucht zu sehen: der filmische Blick auf dem Theater. Robert Wilsons *The CIVIL warS*. Frankfurt am Main.
- Riemann, Hugo 1981 (1903): System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Schaan/Lichtenstein (Leipzig).

- Rienäcker, Gerd 1993: „Musica teatralis – Nachdenken über konstitutive Widersprüche“, in: Heister, Hanns-Werner/Heister-Grech, Karin/Scheit, Gerhard (Hg.): Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. Bd. II: Musik/Theater. Hamburg, S. 207-215.
- Riethmüller, Albrecht 1988: „Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, S. 51-62.
- (Hg.) 1999: Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber.
- Risi, Clemens 2000: „Eine musik-theatrale Schlacht“, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000, Beilage zur Zeitschrift *Theater der Zeit* Nr. 10, Oktober 2000, S. 30-34.
- Rockwell, John 1984: Robert Wilson: The Theater of Images. New York u.a.
- Roelcke, Eckard 1986: Mauricio Kagel und das instrumentale Theater. Magisterarbeit an der Universität Hamburg.
- Roesner, David 1997: Komik – Körper – Kunst – Kommerz. Eine Analyse der Elemente der Commedia dell'Arte in den Silent Slapstick Comedies. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Roselt, Jens 1999: Die Ironie des Theaters. Wien.
- Rouse, John 1987: „Structuring Stories: Robert Wilson's *Alceste*“, in: *Theater* Vol. 18, No.1, Winter 1986/87, S. 56-59.
- Röthig, Peter/Prohl, Robert/Gröben, Bernd 1992: „„Bewegungsrhythmus“ im Spannungsfeld von Anthropologie und Empirie“, in: Hamsen, Gerhard (Hg.): Rhythmus und Bewegung. Konzepte, Forschung, Praxis. Heidelberg, S. 9-15.
- Rötter, Günther 1996: „Zeit- und Rhythmuswahrnehmung“, in: de la Motte-Haber, Helga (Hg.): Handbuch der Musikpsychologie. Laaber, S. 483-503.
- Russolo, Luigi 1986 (1913): The Art of Noises. Aus dem Italienischen ins Amerikanische übersetzt von Barclay Brown. New York.
- Sacher, Reinhard Josef 1984: Musik als Theater: Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958-1968. Dissertation an der Universität Köln.
- Sachs, Curt 1953: Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York.
- Sanio, Sabine 1999: Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel. Saarbrücken.
- Sarkis, Mona 1996: Blick, Stimme und (k)ein Körper: der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen. Dissertation an der Universität München.
- Sarkisjan, Swetlana 1994: „Instrumentales Theater bei Mauricio Kagel und anderen Komponisten“, in: Stephan, Rudolf/Saderatzkij, Wsewolod (Hg.): Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland: Symposion Leningrad 1990/Muzykal'naja kul'tura v Federativnoj Respublike Germanija: Simpozium Leningrad 1990. Kassel, S. 389-397.
- Schafer, R. Murray 1988 (1977): Klang und Krach: eine Kulturgeschichte des Hörens (The Tuning of the World). Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb. Frankfurt am Main (Toronto).
- Schaff, Adam 1973: „Das Verstehen der verbalen Sprache und das ‚Verstehen‘ der Musik“, in: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 276-288.
- Shank, Gerd 1993: Dionysos gegen den Gekreuzigten. Eine philologische und philosophische Studie zu Nietzsches *Ecce homo*. Bern u.a.

- Scharfenberg, Ute 1996: Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Inszenierung: Einar Schleef (Berliner Ensemble 1996). Dokumentation im Auftrag des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR, Arbeitsbereich: Theaterdokumentation. Berlin.
- Scher, Steven Paul (Hg.) 1984: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin.
- 1994: „Acoustic Experiment as Ephemeral Spectacle?: Musical Futurism, Dada, Cage, and the Talking Heads“, in: Bernhart, Walter (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 201-214.
- Schiller, Friedrich 1990 (1803): „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: ders.: Werke. Bd. 1, Berliner Ausgabe. Berlin/Weimar, S. 7-15.
- Schilling-Wang, Britta/Kühn, Clemens 1998: „Rhythmus, Metrum, Takt“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 9. Kassel u.a., S. 534-543.
- Schläder, Jürgen 1990: „Musikalisches Theater“, in: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin, S. 129-148.
- Schleef, Einar 1998: „Rede des Preisträgers“, in: Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung (Hg.): Verleihung des Bremer Literaturpreises 1998 an Einar Schleef und Brigitte Oleschinski. Bremen, S. 16 -18.
- 1998² (1997): Droge, Faust, Parsifal. Frankfurt am Main.
- 1999: Ein Gespräch mit Birgit Hüning und David Roesner am 17. November 1999 in Hannover, unveröffentlicht.
- Schlerath, Bernfried 1999: „Musik als Sprache“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber, S. 15-21.
- Schlötterer-Traimer, Roswitha 1991: Musik und musikalischer Satz. Regensburg.
- Schmid, Herta/Striedter, Jurij (Hg.) 1992: Dramatische und theatralische Kommunikation. Tübingen.
- Schmidt, Christian Martin 1992: „Die offene Frage der offenen Form“, in: Jost, Ekkehard (Hg.): Form in der Neuen Musik. Mainz u.a., S. 9-15.
- Schmusch, Rainer 1993: „Klangfarbenmelodie“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert (1995). Stuttgart, S. 221-234.
- Schnebel, Dieter 1970: Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film. Köln.
- Schneider, Reinhard 1980: Semiotik in der Musik. München.
- Schopenhauer, Arthur 1913 (1820): „Metaphysik des Schönen. Cap. 17: Von der Musik“, in: Mockrauer, Franz (Hg.): Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, Bd. 10: Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Philosophische Vorlesungen. München, S. 349-364.
- Schönberg, Arnold 1926: Texte. (Die Glückliche Hand u.a.). Wien/New York.
- 1980 (1928): „Breslauer Rede über *Die glückliche Hand*“, in: Hahn-Koch, Jelena (Hg.): Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. München, S. 129-135.
- Schramm, Helmar 1993: „‘Theatralität’ und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes“, in: *TheaterZeitSchrift* Nr. 35: Theaterwissenschaft morgen?, 1993, S. 101-108.
- 1996: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin.

- Schröder, Gesine 1994: „Bearbeitung“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 1. Kassel u.a., S. 1321-1337.
- Schwarz, Monika 1981: Musikanaloge Ideen und Struktur im französischen Theater: Untersuchungen zu Jean Tardieu und Eugene Ionesco. Dissertation an der Technischen Universität Berlin.
- Schwitters, Kurt 1998a: Kurt Schwitters: Die literarischen Werke, Bd. 1: Lyrik. Hg. von Friedhelm Lach. Köln.
- 1998b: Kurt Schwitters: Die literarischen Werke, Bd. 3: Prosa 1931-1948. Hg. von Friedhelm Lach. Köln.
- Seidel, Katharina 1988: Death, Destruction & Detroit II von Robert Wilson (1987). Der Versuch einer Aufführungsanalyse. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin.
- Seidel, Wilhelm 1975: Über Rhythmustheorien der Neuzeit. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 7. Bern/München.
- 1976: Rhythmus – eine Begriffsbestimmung. Darmstadt.
- 1987: Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte. Darmstadt.
- 1993: „Tönende Stille – Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen“, in: Mauser, Siegfried (Hg.): Kunst verstehen. Musik verstehen. Laaber, S. 237-260.
- 1994: „Absolute Musik“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 1. Kassel u.a., S. 15-23.
- 1998: „Rhythmus, Metrum, Takt“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 8. Kassel u.a., S. 257-317.
- Sellke, Jan Ivar 1998: Schauspielmusik als Kommunikation zwischen Bühne und Publikum. Entwurf eines Modells zur Analyse von Schauspielmusik. Hausarbeit an der Universität Hildesheim.
- Shank, Theodore 1982: „New Formalism“, in: ders. (Hg.): American Alternative Theatre. London, S. 123-154.
- Shyer, Laurence 1985: „Robert Wilson: *The CIVIL warS* and After“, in: *Theater* Vol. 16, No. 3 (Summer/Fall 1985), S. 72-80.
- 1989: Robert Wilson and his collaborators. New York.
- Simhandl, Peter 1993: „Robert Wilsons ‚Theatre of Images‘“, in: ders. (Hg.): Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin, S. 144-153.
- Simmer, Bill 1976: „Robert Wilson and Therapy“, in: *Drama Review* T69, vol 21, No. 1, 1976, S. 99-110.
- Sonderregger, Ruth 2000: Für eine Ästhetik des Spiels: Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. Dissertation an der Freien Universität Berlin 1998, erschienen: Frankfurt am Main 2000.
- Sontag, Susan 1982 (1964): „Gegen Interpretation“, in: dies. (Hg.): Kunst und Anti-kunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main, S. 11-22.
- Stearns, Robert (Hg.) 1980: Robert Wilson: From a Theater of Images. Cincinnati, O.
- Steiner, Christiane 1996: Text und Theatralität in Frank Castorfs König-Lear-Inszenierung. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin.
- Stephan, Rudolf 1981: „Zwölftonmusik und die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 2. Frankfurt am Main, S. 332-357.

- Storch, Wolfgang 1998: „Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterräume Einar Schleefs“, in: Ruckhäberle, Hans-Joachim /Pfüller, Volker (Hg.): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch *Theater der Zeit*. Berlin, S. 98-100.
- Strickland, Edward 2001: „Philip Glass“, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Bd. 9. London/New York, S. 932-936.
- Strindberg, August 1966: Über Drama und Theater. Hg. von Marianne Kesting und Verner Arpe. Köln.
- Stüben, Werner 1976: Die Phänomenologie der Stimme. München.
- Sucher, C. Bernd 1995: Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. Frankfurt am Main.
- Szeemann, Harald (Hg.) 1983: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Ausstellungskatalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 11. Februar-30. April 1983. Aarau und Frankfurt am Main.
- Tairoff, Alexander 1989 (1923): Das entfesselte Theater: Aufzeichnungen eines Regisseurs (Zapiski reżisera). Berlin.
- Taviani, Ferdinando/Schino, Mirella 1982: Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze.
- Tessari, Roberto 1981-84: Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra. Milano.
- Theater der Klänge (Hg.) 1997: Zehn Jahre auf dem Weg zu einem eigenen Theater. Zusammengestellt von Jörg U. Lensing. Düsseldorf.
- Thomsen, Christian W. 1987: „Robert Wilsons Bilder. Am Beispiel von the CIVIL warS, Hamletmaschine und Death, Destruction & Detroit II“, in: *TheaterZeitschrift* Nr. 20, S. 43-60.
- Tomkins, Calvin 1984: „Time to think“, in: Rockwell, John (Hg.): Robert Wilson: The Theater of Images. New York u.a., S. 54-95.
- Turner, J. Clifford 1993⁴ (1950): Voice & Speech in the Theatre. London.
- Übersfeld, Anne 1981: Lire le théâtre II: L'école du spectateur. Paris.
- 1996a: Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre. Paris.
- 1996b: Les termes clés de l'analyse du théâtre. Paris.
- Van Kerkhoven, Marianne/Schlüter, Björn Dirk (Hg.) 1995: *Theaterschrift: Theater und Musik* (Bd. 9).
- Varopoulou, Helene 1998: „Musikalisierung aller Theatermittel? Postmodernes Theater und Gesamtkunstwerk!“, Internationale Sommerakademie 1998 „Der Schauspieler als musikalischer Körper“, 4-15. August 1998, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. Veranstalter: Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, S. 1-21, unveröffentlichtes Manuskript.
- Veit, Joachim 1996: „Leitmotiv“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd. 5. Kassel u.a., S. 1078-1095.
- Voigtländer-Just, Eva-Maria 1984: *The CIVIL warS*. Inszenierungsanalyse des deutschen Teils aufgeführt am Schauspielhaus Köln. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin.
- von Blumröder, Christoph 1984: „Offene Form“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert (1995). Stuttgart, S. 324-332.
- 1987: „Motivo/motif/Motiv“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-28.

- 1995: „Thema, Hauptsatz“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-26.
- von Fischer, Kurt 1966: „Variation“, in: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 13. Kassel u.a., S. 1274-1309.
- von Massow, Albrecht 1992: „Absolute Musik“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 1. Stuttgart, S. 1-17.
- Wanske, Helene 1984: Musiknotation. Von der Syntax des Notenstichs zum EDV-gesteuerten Notensatz. Dissertation an der Universität Hamburg.
- Weber, Horst 1986: „Varietas, variatio/Variation, Variante“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, S. 1-48.
- Webster, T.B.L. 1970: The Greek Chorus. London.
- Weiler, Christel 1994: Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas. Marburg 1994.
- Weinmann, Robert et. al. 1983: „Wechselbeziehung als Kommunikation und Verkehrsform der Künste“, Wechselwirkungen der darstellenden Künste, Berlin. Internationales Kolloquium veranstaltet vom Rat für Wissenschaft der Akademie der Künste der DDR und von Lehrstuhl und Forschungsgruppe Theorie der darstellenden Künste am Bereich Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin, 29.-30. November 1983.
- Widmer, Urs 1997: „Top Dogs“, in: *Theater heute* Nr. 2, 1997, S. 42-50.
- Wiesel, Jörg 1999: „Der Sprechakt als Publikum: Das deutsche Theater und der Jahrtausendwechsel“, in: *Theaterschrift* 11. Mai 1999, S. 33-34.
- Wille, Franz 1991: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt am Main.
- Willett, Ralph 1985: „The Old and the New: Robert Wilson's Traditions“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg, S. 91-98.
- Wilson, Robert 1970: „Production Notes on the *King of Spain*, a play presented by the Byrd Hoffmann School of Byrds“, in: Hoffman, William M. (Hg.): New American Plays, vol III. New York, S. 245-272.
- 1970 (1979): „I was sitting on my Patio this guy appeared I thought I was hallucinating“, in: *Performing Arts Journal* No. 10, Nov. 1979, S. 200-218.
- 1977: „Réponses“, in: *Tel Quel* Nr. 71/73, Automne 1977, S. 217-225.
- 1982: Die Goldenen Fenster/The Golden Windows. Mit einem Essay von Michael Wachsmann „Kurzer Versuch, Robert Wilson nicht zu interpretieren“. München.
- 1984: Der deutsche Teil von *The CIVIL warS, a tree is best measured when it is down* im Schauspiel Köln. Frankfurt am Main.
- 1991 (1978): „Es gibt eine Sprache, die universell ist. Sylvère Lotringer im Gespräch mit Bob Wilson“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 372-378.
- 1991 (1988): „Über Video 50“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 370-371.
- 1992: Programmheft zu *Alice* von Robert Wilson, Tom Waits, Paul Schmidt nach Lewis Carroll am Thalia Theater, Hamburg.
- 1992 (1988): „The Space in the Text: An Interview with Robert Wilson. Moderator: Andrzej Wirth“, in: Bauschinger, Sigrid/Cocalis, Susan (Hg.): Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und in den USA. Bern, S. 245-256.

- 1993: *Performing Arts Journal* Nr. 43: „Robert Wilson Retrospective“.
- 1995 (1969): „From Speech introducing *Freud*“, in: Drain, Richard (Hg.): *Twentieth Century Theatre. A Sourcebook*. Routledge/London/New York, S. 59-62.
- 1996: „Hear, See, Act. Robert Wilson interviewed by *Der Spiegel*“, in: Pavis, Patrice (Hg.): *The Intercultural Performance Reader*. London, S. 99-104.
- 1996 (1977): „A Letter for Queen Victoria“, in: Marranca, Bonnie/Foreman, Richard/Wilson, Robert/Breuer, Lee (Hg.): *Theater of Images*. S. 39-109.
- 1997a: *Saints and Singing* von Gertrude Stein. Programmheft zur Aufführung am Hebbel Theater, Berlin. Berlin.
- 1997b: „Zeit kann man nicht auf den Begriff bringen. Ein Gespräch mit Robert Wilson“, in: *Theaterschrift* Nr. 12, Dezember 1997: *Zeit/Temps/Tijd/Time*, S. 78-95.
- Wirth, Andrzej 1979: „Bob Wilsons Diskurs des totalen Theaters“, in: *Theater heute* Nr. 4, 1979, S. 11-16.
- 1980: „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“, in: *Theater heute* Nr. 1, 1980, S. 16-19.
- 1985: „Dekonstruktions-Effekte auf dem Theater und das Problem der Notation“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums*. Frankfurt am Main 1983. Tübingen, S. 146-163.
- Wittershagen, Lars 1998: Zwei Schauspielinszenierungen zu Goethes „Faust II“. Die Inszenierungen der Universität Hildesheim (Projektsemester 1996) und des Theater Neumarkt in Zürich (Spielzeit 96/97). Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Wutke, Bernhard 1974: Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters. Dissertation an der Universität Münster.
- Zaminer, Frieder 1987: „Die ‚Tonhöhe‘. Zum Problem ihrer Auffassung seit der Antike“, in: Albrecht, Michael von/Schubert, Werner (Hg.): *Musik in Antike und Neuzeit*. Frankfurt am Main u.a., S. 17-30.
- Zaporah, Ruth 1995: *Action Theater*. Berkeley, CA.
- Zarius, Karl-Heinz 1993: „Inszenierte Musik: Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater“, in: *Positionen: Beiträge zur neuen Musik* no. 14, 1993, S. 2-6.
- Zenck, Martin 1994: „Dal niente – Vom Verlöschen der Musik“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* Heft 55, August 1994, S. 15-21.
- Zimmermann, Jürgen 1988: Theater und Musik. Zur Funktion und Verwendung von Schauspielmusik am Beispiel verschiedener Realisierungen. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Zimmermann, Bernhard (Hg.) 1992: *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption. Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd.1, Stuttgart.
- Zorzi, Ludovico 1980: „Intorno alla Commedia dell’Arte“, in: *Forum italicum*, University of Wisconsin Vol. XIV, n. 3, Winter 1980, S. 427-453.
- Zuber, Barbara 1999: „Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen, S. 190-209.
- Zurbrugg, Nicholas 1988: „Post-Modernism and the Multi-Media Sensibility: Heiner Müller’s *Hamletmachine* and the Art of Robert Wilson“, in: *Modern Drama* No. 3, Sept. 1988, S. 439-453.

2 Kritiken und Zeitungsartikel³⁸⁴

2.1 Marthaler

- Baumbauer, Frank 1997: „Auf Bahnhöfen. Frank Baumbauer über Christoph Marthaler“, in: *TH* Jahrbuch 1997, S. 18.
- Bennecke, Patricia 1998: „Wir wollen eine geniale Idee nur noch einmal überprüfen“, in: *TH* Jahrbuch 1998, S. 128-135.
- Brunst, Klaudia 1993: „Unablässig im Kreis. ‚Murx den Europäer!‘ Ein patriotischer Abend von Christoph Marthaler“, in: *taz* vom 4. Mai 1993.
- Burkhardt, Werner 1995: „Wenn die Musik des Slapsticks Nahrung ist“, in: *SZ* vom 23. Oktober 1995.
- Dieckmann, Friedrich 1994: „Murx den Sturm“, in: *TdZ* Nr. 4, Juli/August 1994, S. 46-50.
- Diez, Georg 1999: „Bessere Produkte für ein besseres Leben“, in: *SZ* vom 18. Februar 1999.
- Flimm, Jürgen 1998: „Langsam, langsam, wir haben keine Zeit. Laudatio auf Anna Viebrock und Christoph Marthaler zur Kortner-Preisverleihung in der Berliner Volksbühne“, in: *TH* Nr. 1, 1998, S. 6-8.
- Funke, Christoph 1993: „Verweser deutscher Geschichte“, in: *Der Tagesspiegel* vom 18. Januar 1993.
- Henrichs, Benjamin 1994: „Sechs Personen. Sieben Türen. Hundert Minuten. Ein neues Rätsel-, Traum-, und Schläferspiel von Christoph Marthaler: ‚Sucht/Lust‘ in Hamburg“, in: *Die Zeit* vom 8. April 1994.
- 1995: „Deutschlandschlaflied oder Sieben im Bunker“, in: *Die Zeit* vom 27. Oktober 1995.
- Höbel, Wolfgang 1992: „Lob der Langsamkeit“, in: *SZ* vom 29. April 1992.
- itz 1999: „Marthaler bittet zum letzten Tanz“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 18. Februar 1999.
- Jessen, Jens 1997: „Drei Schwestern beim Dinner for One“, in: *BZ* vom 13./14. September 1997.
- Jörder, Gerhard 1999: „Rettet die Spinner!“, in: *Die Zeit* vom 25. Februar 1999.
- Jung, André 1995: „Schweißtreibende Langsamkeit. Armgard Seegers im Gespräch mit André Jung über Marthalers ‚Stunde Null‘“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 18. Oktober 1995.
- 1997: „Der Koloß von Rhodos. André Jung über Christoph Marthaler“, in: *TH* Jahrbuch 1997, S. 23.
- 1999: „Drucksache, Die Kolumne im Schauspielhaus Magazin“, in: Schauspielhaus Magazin (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) Nr. 25, Dezember 1999, S. 22.
- Kahl, Kurt 1994: „Ein Faust mit vier Gretchen“, in: *Kurier* vom 3. Juni 1994.
- Kahle, Ulrike 1999: „Überlebenstanztee“, in: *Der Tagesspiegel* vom 18. Februar 1999.
- Klett, Renate 1995: „Der Boiler und der liebe Gott. Ein Portrait der Bühnenbildnerin Anna Viebrock“, in: *Die Zeit* vom 22. Sept. 1995.

³⁸⁴ Bei den überregionalen Zeitungen und Zeitschriften benutze ich die folgenden gängigen Kürzel: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), Süddeutsche Zeitung (SZ), Frankfurter Rundschau (FR), Berliner Zeitung (BZ), Neue Züricher Zeitung (NZZ), Theater heute (TH), Theater der Zeit (TdZ).

- Koslowski, Stefan 2000: „Körper-Evolution“, in: *TdZ* Nr. 6, Juni 2000, S. 51.
- Krieger, Gottfried 1999: „Zack, puff – immer rein in die Weichteile“, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 18. Februar 1999.
- Lange, Mechthild 1995: „Den Leerformeln auf der Spur“, in: *FR* vom 23. Oktober 1995.
- 1999: „Firma Mensch. Christoph Marthalers ‚Spezialisten‘ uraufgeführt“, in: *FR* vom 18. Februar 1999.
- M.N. 1995: „Marthaler nimmt Deutsches aufs Korn“, in: *Die Welt* vom 13. September 1995.
- Marthaler, Christoph 1994a: „Da hat der Furz von Faust nicht gezündet – Ein *Theater heute* Gespräch mit den Regisseuren des Jahres, Christoph Marthaler und Jossi Wieler mit Michael Merschmeier und Franz Wille“, in: *TH Jahrbuch* 1994, S. 21-28.
- 1994b: „Die Kunst der Wiederholung. Christoph Marthaler im Gespräch mit Matthias Lilienthal“, in: *TdZ* Mai/Juni 1994, S. 14-19.
- Marthaler, Christoph/Viebrock, Anna 1997: „Die Gesprächsprobe. Ein *Theater heute* Gespräch mit Christoph Marthaler und Anna Viebrock über künstlerische und andere Gärprozesse“, in: *TH Jahrbuch* 1997, S. 9-24.
- Merschmeier, Michael 1994: „Die Stunden der Wahrheit“, in: *TH* Nr. 2, 1994, S. 6-10.
- Michalzik, Peter 2000: „Bierbalanceakte. Christoph Marthaler beginnt seine Intendanz in Zürich mit ‚Hotel Angst‘“, in: *FR* vom 23. September 2000.
- Müry, Andreas 1993a: „Die Kneipe als Weltbühne. Der Musiker Christoph Marthaler erobert das Theater“, in: *Die Woche* vom 9. Juni 1993.
- 1993b: „Dada in Zeitlupe. Christoph Marthaler“, in: *du – Die Zeitschrift für Kultur* Nr. 9, 1993, S. 16-17.
- 2000: „Der Sehnsucher“, in: *TH* Nr. 7, 2000, S. 7.
- Reininghaus, Frieder 1998: „The Unanswered Question. Christoph Marthaler entlädt ein Stück über die Oper und ihren Betrieb in Basel“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 1, Januar/Februar 1998, S. 67-68.
- Rinke, Moritz 1996: „Das Klappbett, sensationell“, in: *Der Tagesspiegel* vom 6. Mai 1996.
- Schaper, Rüdiger 1994: „Ein jeder tötet, was er liebt“, in: *SZ* vom 21. November 1994.
- Schmidt-Missner, Jürgen 1995: „Tritt es schön breit! Marthalers ‚Stunde Null‘ in Hamburg uraufgeführt“, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 27. Oktober 1995.
- Schulz-Ojala, Jan 1995: „Zirkus Marthalani“, in: *Der Tagesspiegel* vom 22. Oktober 1995.
- Seegers, Armgard 1995a: „Suche nach der vergangenen Zeit“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 13. September 1995.
- 1995b: „Deutschland im Klappbett“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 23. Oktober 1995.
- Stadelmaier, Gerhard 1995: „Fünzigste Runde“, in: *FAZ* vom 23. Oktober 1995.
- 1999: „Das Klassenkampfzimmer“, in: *FAZ* vom 18. Februar 1999.
- Sucher, C. Bernd 1993: „Deutsche Treue und deutscher Sang“, in: *SZ* vom 18. Januar 1993.
- 2001: „Auf des Meeres und der Lüste Wellen. Christoph Marthaler inszeniert am Züricher Schauspielhaus Shakespeares ‚Was ihr wollt‘“, in: *SZ* vom 19. Februar 2001.
- Warnecke, Kläre 1995: „Der politische Mensch als Witzfigur“, in: *Die Welt* vom 23. Oktober 1995.

- 1999: „Wenn es eng wird im Flieger“, in: *Die Welt* vom 18. Februar 1999.
- Wille, Franz 1993a: „Sangesspuren volkseigenen Wahnsinns“, in: *FAZ* vom 19. Januar 1993.
- 1993b: „Die Ordnung der Dinge“, in: *TH* Nr. 3, 1993, S. 12-14.
- 1993c: „Ein bisschen Schizophrenie hat noch keinem geschadet“, in: *TH* Nr. 12, 1993, S. 7-12.
- 1994: „Theater der verlorenen Zeit oder: Alpträume aus dem Hinterhalt“, in: *TH Jahrbuch* 1994, S. 30-36.
- 1995: „Klasse Deutschland“, in: *TH* Nr. 12, 1995, S. 28-31.
- 1996: „Das Marthaler Projekt. Wem die Stunde schlägt“, in: *TH Jahrbuch* 1996, S. 70-79.
- 1997b: „Vielleicht existiere ich ja gar nicht?“ Tschechows *Drei Schwestern* in der Berliner Volksbühne. Christoph Marthaler betrachtet das Ende vom Anfang einer Hoffnung“, in: *TH* Nr. 10, 1997, S. 16-19.
- 1999: „Im Zeichen des Fortschritts“, in: *TH* Nr. 4, 1999, S. 8-14.

2.2 Schleef

- (Ausführliche Informationen zu Einar Schleef finden sich unter: www.einarschleef.net)
- Behrens, Wolfgang 2000: „Einar Schleef an der HdK“, in: *Hommage an Einar Schleef*: www.come.to/schleef, 13. Juli 2000, neuer Server: www.einarschleef.net/, 5. Oktober 2000 vom 16. Juni 2000.
- Bongers, Inge 2000: „Zu Kaffee und Kuchen in Rosa Luxemburgs Badewanne“, in: *Saarbrücker Zeitung* vom 3./4. Juni 2000.
- Brandenburg, Detlef 1998: „Elfies Marathon-Mann“, in: *Die Deutsche Bühne* Nr. 3, März 1998, S. 10-14.
- Dössel, Christine 2000b: „Weggehen, um anzukommen. Acht Premieren an einem Abend: Mit dem Autorenspektakel ‚Halt.Los!‘ verabschiedet sich Ulrich Khuon vom Staatstheater Hannover“, in: *SZ* vom 3./4. Juni 2000.
- Göpfert, Peter Hans 2000: „Am Tellerrand der Geschichte“, in: *Berliner Morgenpost* vom 31. Mai 2000.
- Grack, Günther 1998: „Weiter, höher, länger. ‚Ein Sportstück‘ zum Abschluß des Berliner Theatertreffens“, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin vom 23. Mai 1998.
- Haß, Ulrike 2001: „Einar wie Keiner. Das Unbedingte des Theaters. Zum Tod Einar Schleefs“, in: *Freitag* vom 10. August 2001.
- Heine, Matthias 2000: „Schöne Gewalttat – Einar Schleef inszeniert am Deutschen Theater in Berlin einen monumentalen Parforceritt durch die Wirrungen der Novemberrevolution. Für die Zuschauer gilt: Wer sich auf ‚Verratenes Volk‘ einlässt, muss sich in Unterwerfung üben.“, in: *Spiegel online* 30. Mai 2000.
- Höbel, Wolfgang 1998: „Die Droge bin ich. *Spiegel*-Gespräch mit Einar Schleef“, in: *Der Spiegel* Nr. 20, 11. Mai 1998, S. 218-221.
- Iden, Peter 1987: „Theater ist Widerspruch“, in: *TH Jahrbuch* 1987, S. 118.
- 1998: „Kein Netzer kommt aus der Tiefe des Raums. Nur chorisches Geschrei und Gefuchtel: Einar Schleef und Elfriede Jelineks ‚Sportstück‘“, in: *FR* vom 26. Januar 1998.
 - 2000: „Ich bin auch Dynamit. Bewundernswertes Scheitern: Einar Schleefs ‚Verratenes Volk‘ am Deutschen Theater“, in: *FR* vom 31. Mai 2000.
- Jenny, Urs 1998: „Nix Fit for Fun“, in: *Der Spiegel* Nr. 6, 2. Februar 1998, S. 157-158.

- Koberg, Roland 2000a: „Die Aufhellung des Menschen – Satanische Spartakisten: Einar Schleef und sein ‚Verratenes Volk‘ am Deutschen Theater“, in: *BZ* vom 31. Mai 2000.
- 2000b: „Akademisches Heldenleben – Wie Einar Schleef sich als HdK-Professor vorstellte“, in: *BZ* vom 19. Juni 2000.
- Kohse, Petra 2000: „Zarathustra im Abendanzug – Schleefkunst heißt, dass Zeigendes und Gezeigtes zusammenfallen. Schleefkunst heißt aber auch, dass im Pathetischen tückisch defätistische Botschaften gefunkt werden. Diesmal leider konzertant. Im Deutschen Theater Berlin inszeniert Einar Schleef seine Collage zum November 1918: ‚Verratenes Volk‘“, in: *taz* vom 2. Juni 2000.
- Kralicek, Wolfgang 1998: „Achtung, fertig, Schleef. Ein sechsständiger Theatermarathon am Wiener Burgtheater: Einar Schleef inszeniert die Uraufführung von Elfriede Jelineks ‚Ein Sportstück‘“, in: *Der Tagesspiegel* vom 25. Januar 1998.
- Kroetz, Franz Xaver 1999: „Ich kann nur mit Hirnwut schreiben. Franz Xaver Kroetz im Gespräch mit Sven Michaelson“, in: *Stern* Nr. 37, 9. September 1999, S. 62-68.
- Laudenbach, Peter 2000: „Paradise lost“, in: *Tip* 12/2000, S. 70-71.
- Löffler, Sigrid 1996: „„Autoritärer Egotrip“. Replik von Sigrid Löffler auf positive Rezensionen des ‚Puntila‘ von Einar Schleef“, in: *Die Woche* vom 1. März 1996.
- 1998: „Um die Ecke gedacht. Ein Regisseur auf dem Egotrip. Einar Schleef und die Wiener Uraufführung von Elfriede Jelineks ‚Ein Sportstück‘“, in: *Die Zeit* vom 29. Januar 1998.
- 2000: „Deutsche Geschichte, Thrill & Drill – Einar Schleef hat am Berliner Deutschen Theater ‚Verratenes Volk‘ zur Uraufführung gebracht: nach Texten von Milton, Nietzsche, Edwin Erich Dwinger, Alfred Döblin: sehr lang, sehr anstrengend – aber erfrischend.“, in: *Die Presse* vom 31. Mai 2000.
- Luzina, Sandra 2000: „Vorlesung über das Stottern – Zum Beispiel Brigitte Bardot – Ein Vortrag von Einar Schleef“, in: *Der Tagesspiegel* vom 16. Juni 2000.
- Merck, Nikolaus 1999: „Zu Leibe gerückt, ‚Wilder Sommer‘ von Einar Schleef nach Goldoni“, in: *TdZ* März/April 1999, S. 68-69.
- 2000a: „Revolution! Aber warum nur? Wie Einar Schleef in seinem neuen Stück Milton, Nietzsche, Döblin und viele andere zusammenzwingt“, in: *Die Zeit* vom 8. Juni 2000.
- 2000b: „Erkennt ihr mich?“, in: *TdZ* Nr. 9, September 2000, S. 14-16.
- Müller, Lothar 2000: „Revolution auf Krankenschein. Nebenwirkungen eines Dämonkatarrhs: Schleefs ‚Verratenes Volk‘ im Deutschen Theater“, in: *FAZ* vom 31. Mai 2000.
- Müller, Roland 2001: „Die Wut der Verzweiflung. Der Maßlose – zum Tod des Theaterregisseurs und Schriftstellers Einar Schleef“, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 2. August 2001.
- Nüchtern, Klaus 1998: „Elfriede Jelinek: ‚Ich bin ein Fan von Schleef‘“, in: *Falter* (Wien) Nr. 5, 30. Januar 1998, S. 53.
- Reichensperger, Richard 2000: „Anleitung für den zielgenauen Ausbruch“, in: *Standard* (Wien) vom 4./5. März 2000.
- Reiter, Wolfgang 1997: „Zwischen Aischylos und Pop“, in: *Profil* (Wien) Nr. 46, 10. November 1997, S. 128-131.
- Rischbieter, Henning 1987: „Theater ist Widerspruch“, in: *TH Jahrbuch* 1987, S. 116-120.
- 1991: „Ein deutsches Paar. Henning Rischbieter über die Kortner-Preisträger B.K. Tragelehn und Einar Schleef“, in: *TH* Nr. 1, 1991, S. 26-29.

- 1997: „Umwerfendes Imponiertheater. Schleef schafft einen Raum für ‚Salome‘ – und fährt den Spielern in die Glieder“, in: *TH* Nr. 8, 1997, S. 12-13.
- Rothschild, Thomas 1998: „Schleef siegt nach Verlängerung“, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 27. Januar 1998.
- Schaper, Rüdiger 2000: „Auf zum letzten Geschlecht! – Eine Revolution und fünf lange Deutschstunden – Ein Stück von Einar Schleef am Deutschen Theater“, in: *Der Tagesspiegel* vom 31. Mai 2000.
- Schleef, Einar 1994: „Ich war im Osten genauso anstrengend – Einar Schleef im Gespräch mit Frank Raddatz. Faust im Schillertheater“, in: *TdZ* Mai/Juni 1994, S. 2-8.
- Schödel, Helmut 1997: „Hammer. Premiere in Düsseldorf: Einar Schleefs ‚Salome‘ nach Oscar Wilde“, in: *Die Zeit* Nr. 27, 27. Juni 1997.
- 2000b: „Die lange Nacht der Dinosaurier – Scheitern am eigenen Mythos: Einar Schleefs Uraufführung ‚Verratenes Volk‘ im Berliner Deutschen Theater“, in: *SZ* vom 31. Mai 2000.
- Seegers, Armgard 1998: „Schleef: Das macht alles keinen Sinn“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 26. Januar 1998.
- Spiegel, Hubert 1999: „Unschlitt. Einar Schleefs Hörsaaltheater“, in: *FAZ* vom 1. Juli 1999.
- Stadelmaier, Gerhard 1998a: „Rekord im Frauenwerfen“, in: *FAZ* vom 26. Januar 1998.
- 1998b: „Stille, stille, keine Jelinek gemacht“, in: *FAZ* vom 7. Dezember 1998.
- Steinberg, Stefan 2000: „Posing some of the right questions. Einar Schleef's Verratenes Volk (A People Betrayed) at the Deutschen Theater in Berlin“, in: www.wsws.org/articles/2000/jun2000/schl-j26.shtml, 5. Oktober 2000 vom 26. Juni 2000.
- Sucher, C. Bernd 1998: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion“, in: *SZ* vom 26. Januar 1998.
- Villiger Heilig, Barbara 1998: „Der Olymp in Olympia – ein Theaterkraftakt. Einar Schleef und Elfriede Jelinek trainieren in Wien“, in: *NZZ* vom 26. Januar 1998.
- 2000: „Der heilige Hanswurst – Einar Schleefs ‚Verratenes Volk‘ in Berlin“, in: *NZZ* vom 31. Mai 2000.
- Wengiereck, Rüdiger 1998: „Meine Worte sind deine Hiebe“, in: *Die Welt* vom 26. Januar 1998.
- 2000: „Das stumpfe Schwert der Weltrevolution – Einar Schleefs Geschichtspanorama ‚Verratenes Volk‘ am Deutschen Theater Berlin“, in: *Die Welt* vom 31. Mai 2000.
- Wille, Franz 1997a: „Der Untergeher“, in: *Die Zeit* vom 30. Mai 1998.
- 1998: „Modell Münchhausen oder Ein fester Griff ins Offene“, in: *TH* Jahrbuch 1998, 39. Jahrgang, S. 70-81.
- 2000b: „Der Fluch des Titanen“, in: *TH* Nr. 7, 2000, S. 13- 15.

2.3 Wilson

- Eine umfangreiche Publikationsliste von und über Wilson findet sich unter:
www.robertwilson.com/works/duoAbout.htm
- Brenken, Erika 1986: „Ophelia, auf den schwarzen Lippen Schnee“, in: *Rheinische Post* vom 9. Oktober 1986.
- Burkhardt, Werner 2000: „Der Raben-Vater“, in: *SZ* vom 15. Februar 2000.
- Diez, Georg 2000: „Die Sphinx von Watermill. The Making of a Warenzeichen: Ein paar Tage mit Bob Wilson auf Long Island“, in: *SZ* vom 26./27. August 2000.

- Emigholz, Erich 1986: „Hamlet ist Deutschland‘. Robert Wilson inszenierte im Hamburger TiK Heiner Müllers ‚Hamletmaschine‘“, in: *Bremer Nachrichten* vom 8. Oktober 1986.
- Franke, Henning 1986: „Hamlet ohne Shakespeare“, in: *Hamburger Morgenpost* vom 4. Oktober 1986.
- Glossner, Herbert 1986: „Hamlet oder Ein Theater der Stille“, in: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* vom 12. Oktober 1986.
- Haas, Hanns-Joachim 1987: „Wilson behandelt das Licht musikalisch. Interview mit Hanns-Joachim Haas, dem Beleuchtungsmeister der Württembergischen Staatstheater Stuttgart“, in: *Bühnenkunst*. Nr. 1, Sprache – Musik – Bewegung, Oktober 1987, S. 23-24.
- Löffler, Sigrid 2000: „Ich war eine Dose. Am Hamburger Thalia Theater verarbeiten Robert Wilson und Lou Reed Edgar Allen Poes Gesamtwerk zum Musical *POEtry*“, in: *TH* Nr. 4, 2000, S. 16-17.
- Poerschke, Ralf 2000: „Lou next door. Mit ‚POEtry‘ nimmt der ästhetische Abstieg des Musical-Machers Robert Wilson seinen Lauf“, in: *taz* Hamburg vom 15. Februar 2000.
- Schreiber, Wolfgang 2000: „Licht ins Dunkel. Robert Wilson lässt in Zürich Wagners ‚Rheingold‘ glänzen“, in: *SZ* vom 10. Oktober 2000.
- Schulze-Reimpell, Werner 1986: „Thema mit (Bewegungs-)Variationen“, in: *Rheinpfalz* vom 23. Oktober 1986.
- Skasa, Michael 2000: „Bewegungsregeln für das Menschenpack. Robert Wilson und Tom Waits überwinden in Kopenhagen mit ihrem ‚Woyzeck‘-Musical“, in: *SZ* vom 21. November 2000.
- Thon, Ute 1999: „Minimalistische Zuckerwatte“, in: *FR* vom 16. Juli 1999.
- Wille, Franz 1997c: „Der Wiederholungstäter. Robert Wilson illuminiert Gertrude Steins *Saints and Singing* im Berliner Hebbel-Theater“, in: *TH* Nr. 12, 1997, S. 16-17.
- Wilson, Robert 2000: „Die Gefühle sitzen tief. Interview mit Ralf Poerschke“, in: *taz* Hamburg vom 12./13. Februar 2000.

2.4. Sonstige

- Burkhardt, Werner 1998: „Die Verstrickungen der Seele sind Gegenwart genug“, in: SchauspielhausMagazin Nr. 20 (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) Die Spielzeit 98/99, S. 25.
- Cerny, Karin 2000: „But with a Bang. Strindbergs *Gespensersonate* von Martin Kusej als großer Untergang in Klagenfurt angerichtet“, in: *TH* Nr. 4, 2000, S. 18-19.
- Dössel, Christine 2000a: „Alle schon drin. Online-Neurotiker suchen Sinn: Karin Beiers Projekt ‚Futur Zwei‘ am Hamburger Schauspielhaus“, in: *SZ* vom 21. Februar 2000.
- Merschmeier, Michael 2000: „Zwillingskünstler. Der Bühnenbildner des Jahres Martin Zehetgruber und sein Regisseur Martin Kusej“, in: *TH* Jahrbuch 2000, S. 136-137.
- Rühle, Alex 2000: „Kulissenschieber Heidegger“, in: *SZ* vom 28. März 2000.
- Wille, Franz 2000a: „Neue Sorgen hat das Selbst“, in: *TH* Nr. 4, 2000, S. 4-11.

3 Inszenierungen und audiovisuelle Quellen

- Bachmann, Stefan 1999: *Jeff Koons* von Rainald Goetz, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 18. Dezember 1999.
- 2000: *Triumph der Schauspielkunst oder 2000 Jahre Kirschgarten* von Thomas Jonigk, LiteraturTheaterFest 2000 „Im Anfang war das Wort“, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 26. Mai 2000.
- Beier, Karin 1995: *Sommernachtstraum. Ein europäischer Shakespeare* von William Shakespeare, Schauspielhaus Düsseldorf, Premiere am 31. Oktober 1995.
- 2000: *Futur Zwei. Ein Projekt von Karin Beier*. Textcollage nach Douglas Coupland, Christopher Anderson, Mike Leigh, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 18. Februar 2000.
- Breth, Andrea 1998: *Onkel Wanja* von Anton Tschechow, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Premiere am 15. Oktober 1998.
- Brookner, Harold 1985: *The Theater of Robert Wilson*. Eine Fernsehdokumentation der BBC.
- Castorf, Frank 1997: *Die Fledermaus* von Johann Strauß, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 10. Dezember 1997.
- 2000: *Vaterland* nach dem Roman von Robert Harris, Deutsches Schauspielhaus Hamburg/Volksbühne Berlin, Premiere am 20. April 2000 (Hamburg).
- dctp 2000: *Verratenes Volk. 5 Stunden-Marathon von Einar Schleaf über den November 1918*. Gesendet in Sat 1 am 24. September 2000.
- 1993: *Veränderung ist das Salz des Vergnügens. Wessis in Weimar am BE* von Alexander Kluge. Gesendet in Sat 1 am 7. Juni 1993.
 - 1994a: *Schleaf: Wir arbeiten Faust* von Alexander Kluge. Gesendet in RTL am 20. Februar 1994.
 - 1994b: *Draussen vor der Tür. Einar Schleafs Mitternachtsfaust* von Alexander Kluge. Gesendet in Sat 1 am 14. März 1994.
 - 1996: *Herr Puntilla und seine Tochter Eva. Einar Schleaf inszeniert Bert Brecht am Berliner Ensemble in ungewöhnlicher Weise* von Alexander Kluge. Gesendet in RTL am 17. Juni 1996.
- Dumb Type 1997: *OR* von Dumb Type, Kampnagel, Hamburg. Deutschlandpremiere am 4. November 1998 (Hamburg).
- Ecke, C. Rainer 1996: *Des Chaos' wunderlicher Sohn. Christoph Marthaler ou √Suisse + Allemande*. Dokumentation von Gottfried Baum. Gesendet 1996 auf Arte.
- Engelkes, Charlotte 2000: *Sweet* von Charlotte Engelkes/Marina Steinmo, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 18. November 2000.
- Fabre, Jan 2000: *As long as the world needs a warrior's soul* von Dario Fo/Ensemble, Expo Theater, Hannover, Premiere am 14. Juni 2000 (Hannover).
- First Contact 1997: *Evidence/Beweis/Dukaz* von First Contact, Boschhallen Gewerbezentrum Hildesheim im Rahmen von transeuropa 97, Premiere am 10. Juli 1997.
- Goebbels, Heiner 1988: *Der Mann im Fahrstuhl/The Man in the Elevator* von Heiner Müller, ECM Records.
- Goebbels, Heiner 2000: *Hashirigaki* nach Texten von Getrude Stein, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 20. Oktober 2000 (Deutschland).
- Gotscheff, Dimiter 1999: *Lear* von William Shakespeare, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 27. März 1999.
- Gremion, Jean 1993: *Zu Leben und Werk von Bob Wilson. Teil 1: Die Zitadelle des Schweigens. Teil 2: Das planetarische Theater*. Dokumentation gesendet auf Arte.

- Hartmann, Matthias 1998: *Der Kuss des Vergessens. Vivarium rot* von Botho Strauss, Schauspielhaus Zürich, Premiere am 28. November 1998.
- 1999: *Die Jungfrau von Orleans* von Friedrich Schiller, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 30. Mai 1999.
- Hartmann, Sebastian 1999: *Gespenster* von Henrik Ibsen, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Premiere am 18. November 1999.
- Härtl, Renate 1994: *Verweile doch, du bist so schön. Christoph Marthaler inszeniert Goethes Faust* √1+2. Dokumentation gesendet im ZDF.
- Hesse, Volker 1997: *Top Dogs* von Urs Widmer, Neumarkt Theater, Zürich, Premiere am 15. Mai 1996.
- Institut für Medien- und Theaterwissenschaften der Universität Hildesheim 1994: Projekt im Studiengang Kulturpädagogik: *Café Deutschland*. Texte von Heiner Müller, Rainald Goetz. Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 26. Juni 1994.
- 1996: Projekt im Studiengang Kulturpädagogik: *Faust II* von Johann Wolfgang von Goethe. Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 27. Juni 1996.
- 1998: Projekt im Studiengang Kulturpädagogik: *Neun Reisen in die Welt der theatralen Zeichen* nach theatertheoretischen Texten von Antonin Artaud, Edward G. Craig, Roland Barthes, Wsewolod Meyerhold, Jean Genet, Heinrich von Kleist und Bertolt Brecht. Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 2. Juli 1998.
- 2000: Projekt im Studiengang Kulturpädagogik: *Babylon* nach Texten von Franz Kafka, Primo Levi, Martin Buber u.a., Domäne Marienburg, Hildesheim, Premiere am 7. Juni 2000.
- Jäckle, Uli/Szumski, Zbiginiew 1999: *Das Mündel will Vormund sein* von Peter Handke, Koproduktion von Theater Aspek und Teatr Cinema, Theaterhaus Hildesheim, Premiere am 21. Oktober 1999.
- Klar, Hanna Laura 1998a: *Faust als Emigrant*. Einar Schleef. Ein Film von Hanna Laura Klar. Gesendet in 3 sat am 16. Mai 1998.
- 1998b: *Faust als Emigrant* – mit Einar Schleef in New York. Gesendet in 3 sat am 28. Dezember 1998.
- Kottusch, Willmar 1993: *Im freien Fall nach oben*. Ein Film von Willmar Kottusch. Gesendet im WDR am 8. September 1993.
- Kresnik, Johann 2000: *Aller Seelen* von Werner Fritsch, Thalia Theater Hamburg, Premiere am 15. April 2000.
- Kriegenburg, Andreas 2000: *Berliner Geschichte* von Dea Loher, Schauspiel Hannover, Premiere am 18. Mai 2000 (im Rahmen des Autorenspektakels *Halt. Los->*).
- Kunz, Stephanie 1999: *Bartsch, Kindermörder. Eine Selbstdarstellung*, zusammengestellt von Oliver Reese, Thalia Theater Hamburg, Premiere am 17. Januar 1999.
- Kusej, Martin 1993a: *Herzog Theodor von Gothland* von Christian Dietrich Grabbe, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 24. September 1993.
- 1993b: *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 1. Oktober 1993.
- 1996: *König Arthur* von John Dryden, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 17. Juli 1996.
- 1998: *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Ödon von Horváth, Thalia Theater, Hamburg, Premiere am 19. September 1998.
- 2000a: *Gespensersonate* von August Strindberg/Martin Kusej, Thalia Theater, Hamburg, Premiere am 11. März 2000.
- 2000b: *Hamlet* von William Shakespeare, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 29. September 2000.

- Kuß, Annette 2000: *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist. Ein Monolog für eine schnell sprechende SchauspielerIn* von Gesine Danckwart, Schauspiel Hannover, Premiere am 18. Mai 2000 (im Rahmen des Autorenspektakels *Halt. Los->*).
- Lensing, Thorsten 2000: *Catharina von Siena. Ein religiöses – ein Künstlerschauspiel* von Jakob Michael Reinhold Lenz, Theater T1, Premiere am 16. Februar 2000 (Theater im Pumpenhaus, Münster), 9. März (sophiensäle, Berlin).
- LiteraturTheaterFest 2000 „Im Anfang war das Wort“ am Deutschen Schauspielhaus Hamburg: Rainald Goetz liest aus seinem Roman „Dekonspiratione“, Tom Lanoye spricht aus seiner Shakespeare-Fassung „Schlachten!“, Enda Walsh und Iris Minich lesen aus Enda Walshs Stück „Bedbound“, Dimitter Gottscheff liest Heiner Müller. Premiere am 26. Mai 2000.
- Marthaler, Christoph 1988: *Ribble Bobble Pimlico* von Kurt Schwitters, Schauspielhaus-Keller, Zürich, Premiere am 14. April 1988.
- 1992/1994: *Faust. Eine subjektive Tragödie* von Fernando Pessoa, Theater Basel/Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 5. Februar 1994 (Hamburg).
 - 1993a: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend* von Christoph Marthaler, Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlin, Premiere am 16. Januar 1993.
 - 1993b: *Faust √1+2* von Johann Wolfgang von Goethe, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 4. November 1993.
 - 1994: *Sturm vor Shakespeare – le petit Rien* nach William Shakespeare, Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlin, Premiere am 29. Januar 1994.
 - 1995a: *Hochzeit* von Elias Canetti, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 3. März 1995.
 - 1995b: *Stunde Null oder Die Kunst des Servierens* von Stefanie Carp und Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 20. Oktober 1995.
 - 1996a: *Pierrot Lunaire/Quatour pour la fin du temps* von Olivier Messiaen, Arnold Schönberg, Salzburger Festspiele, Stadtkino, Premiere am 11. August 1996.
 - 1996b: *Lina Böglis Reise nach Reiseberichten* von Lina Bögli, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Premiere am 13. November 1996.
 - 1996c: *Kasimir und Karoline* von Ödön von Horváth, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 19. Dezember 1996.
 - 1997: *The Unanswered Question*, Opernhaus Basel, Premiere am 1. November 1997.
 - 1998a: *Pariser Leben* von Jacques Offenbach, Fassung von Christoph Marthaler und Sylvain Cambreling, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Premiere am 21. Mai 1998.
 - 1998b: *Katja Kabanowa* von Leos Janáček, Salzburger Festspiele, Co-Produktion mit dem Théâtre du Capitole, Toulouse, Premiere am 26. Juli 1998.
 - 1999: *Die Spezialisten. Ein Überlebenstanztee* von Christoph Marthaler und Stefanie Carp, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 16. Februar 1999.
- Moskov, Stefan 1997: *Das Haus Nr. 13* von Anton Cechov, Thalia in der Kunsthalle (TiK), Hamburg, Premiere am 3. Januar 1997.
- 1998: *Blau in Blau*, Ensembleproduktion, Thalia Theater Hamburg, Premiere im März 1998.
- Nozawa, Matsunosuke 1999: *Liebestod in Sonezaki (Sonezaki Shinjû)* nach Chikamatsu Monzaemon, Bunraku Kyokai Osaka, Gastspiel im Thalia Theater Hamburg am 15./16. Oktober 1999.
- Nübling, Sebastian 2001: *Disco Pigs* von Enda Walsh, Schauspiel Hannover, Ballhof zwei, Premiere am 9. März 2001.

- Oida, Yoshi 1997: *Molly Sweeney* von Brian Friel, Thalia in der Kunsthalle, Hamburg, Premiere am 9. Mai 1997.
- Ostermeier, Thomas 1998: *Disco Pigs* von Enda Walsh, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal/Baracke am Deutschen Theater, Berlin, Premiere am 14. Oktober 1998 (Hamburg), 13. November 1998 (Berlin).
- 1999: *Feuergesicht* von Marius von Mayenburg, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Premiere am 18. Februar 2000.
 - 2000: *Parasiten* von Marius von Mayenburg, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal, Premiere am 18. Mai 2000.
- Perceval, Luc 1999: *Schlachten!* von Tom Lanoye nach den Rosenkriegen von William Shakespeare, Salzburger Festspiele/Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 25. Juli 1999 (Salzburg), 2. Oktober 1999 (Hamburg).
- Pucher, Stefan 1999a: *Comeback* von Stefan Pucher, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 18. Februar 1999.
- 1999b: *Der Kirschgarten* von Anton Tschechow, in einer Bearbeitung von Stefan Pucher und Matthias Günther, Theater Basel, Premiere am 24. September 1999.
- Rudolph, Niels-Peter 1986: *Der Kirschgarten* von Tschechow, Anton, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 21. Dezember 1986.
- Schleef, Einar 1993: *Wessis in Weimar* von Rolf Hochhuth, Berliner Ensemble, Premiere am 10. Februar 1993.
- 1996: *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von Bertolt Brecht, Berliner Ensemble, Premiere am 17. Februar 1996.
 - 1998: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek, Burgtheater Wien, Premiere am 23. Januar 1998.
 - 1999: *Wilder Sommer* von Carlo Goldoni/Einar Schleef, Burgtheater Wien, Premiere am 2. Januar 1999.
 - 2000: *Verratenes Volk* von Einar Schleef nach Texten von John Milton, Friedrich Nietzsche, Edwin Erich Schwinger und Alfred Döblin, Deutsches Theater Berlin, Premiere am 29. Mai 2000.
- Schwerfel, Heinz Peter 2001: *Rasender Stillstand*. Das Theater des Christoph Marthaler. Gesendet in arte am 21. August 2001.
- Showcase Beat le Mot 2000: *Burn Cities Burn* von Showcase Beat le Mot, Kampnagel Hamburg, Premiere am 24. März 2000.
- Strehler, Giorgio 1956 (1947): *Arlecchino servitore di due padroni* von Carlo Goldoni, Piccolo Teatro Milano (Italien), Premiere am 24. Juli 1947.
- Thalheimer, Michael 2000: *Liliom* von Franz Molnár, Thalia Theater Hamburg, Premiere am 9. Dezember 2000.
- Thomas, Thierry 1992: *Visions de Alice*. Dokumentation über Robert Wilson/Tom Waits *Alice* (Hamburg 1992). Gesendet in Arte.
- von Hartz, Matthias 2000: *Pussy Talk – eine Abendunterhaltung* nach *For the One and Only* von Johan Vandenbroucke und Piet Arfeuille, Schauspiel Leipzig, Neue Szene, Premiere am 12. Februar 2000.
- Wieler, Jossi 1993: *Wolken.Heim* von Elfriede Jelinek, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 23. Oktober 1993.
- 1998: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* von Elfriede Jelinek, Salzburger Festspiele/Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 1. August 1998 in der Elisabethbühne, Salzburg, 2. Oktober 1998 im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses.

- 2000: *Merlin oder Das wüste Land* von Tankred Dorst, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere am 31. März 2000.
 - Wilson, Robert 1973: *The Life and Times of Joseph Stalin* von Robert Wilson, Brooklyn Academy of Music, Premiere am 14. Dezember 1973.
 - 1974: *A Letter for Queen Victoria* von Christopher Knowles und Robert Wilson, Teatro Caio Melisso (Festival dei Due Mondi Spoleto), Italien, Premiere am 15. Juni 1974.
 - 1977: *I was sitting on my patio a guy appeared I thought I was hallucinating* von Robert Wilson, Ypsilanti, Michigan, Premiere am 2. April 1977.
 - 1981: *Medea-Workshop*, Kennedy Center, Washington DC, Premiere am 3. Januar 1981.
 - 1982: *Die goldenen Fenster/The Golden Windows* von Robert Wilson, Münchner Kammerspiele, Premiere am 29. Mai 1982.
 - 1982: *CIVIL warS*. Japan Workshop und Interview. Gesendet in NHK.
 - 1984: *The CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Kölner Teil)* von Heiner Müller und Robert Wilson, Kölner Schauspielhaus, Premiere am 19. Januar 1984.
 - 1984: *Deafman Glance*, Videokurzversion von Robert Wilson.
 - 1984: *The Knee Plays aus CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, Walker Art Center, Minneapolis, Premiere am 26. April 1984.
 - 1986: *Hamletmaschine* von Heiner Müller, Thalia in der Kunsthalle, Hamburg, Premiere am 4. Oktober 1986.
 - 1987: *Alkestis* von Robert Wilson, Euripides, Heiner Müller, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, Premiere am 19. April 1987.
 - 1988: *The Forest* von Robert Wilson, Heiner Müller, Darryl Pinckney, Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, Premiere am 3. Dezember 1988.
 - 1990a: *The Black Rider* von Robert Wilson, William Burroughs, Tom Waits, Thalia Theater, Hamburg, Premiere am 31. März 1990.
 - 1990b: *Vorlesung auf der Probephühne des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen*, Video vom 23. und 30. Januar 1990.
 - 1992a: *Dr. Faustus lights the light* von Gertrude Stein, Hebbel Theater Berlin, Premiere am 15. April 1992.
 - 1992b: *Visionen von Alice. Die Hamburger Proben zu „Alice“* Dokumentiert von Paul Schmidt, Thalia Theater Hamburg, Premiere am 19. Dezember 1992.
 - 1993: *Orlando* von Virginia Woolf, Théâtre Vidy-Lausanne, Premiere am 9. Mai 1993.
 - 1996: *Time Rocker* von Darryl Pinckney und Lou Reed, Thalia Theater Hamburg, Premiere am 12. Juni 1996.
 - 1997: *Saints and Singing* von Gertrude Stein und Hans-Peter Kuhn, Hebbel Theater Berlin, Premiere am 4. Nov. 1997.
 - 1998: *Dantons Tod* von Georg Büchner, Salzburger Festspiele, Premiere am 25. Juli 1998.
 - 2000: *Woyzeck* von Georg Büchner, Betty Nansen Teatret, København, Premiere am 17. Nov. 2000.
- (Die wohl vollständigste Liste von Robert Wilsons Inszenierungen findet sich unter: www.robertwilson.com/works/duoTheater2.htm)

VI. Inhaltsverzeichnis der CD-ROM: Ton-, Video- und Notenbeispiele

Christoph Marthaler Tonbeispiele <i>Stunde Null</i> 1: Valentine 2: Mertens 1 3: Ostendorf 4: Cornu 1 5: Jung 1 6: Mertens 2 7: Schwientek 1 8: Cornu 2 9: Schwientek 2 10: Jung 2	Einar Schleef Tonbeispiele <i>Verratenes Volk</i> 11. Schleef 12. Hoffmann 13. Chor	Robert Wilson Tonbeispiele <i>Hamletmaschine</i> 14. Hamlet 15. Paulmann 16. Knowles
Videobeispiele <i>Spezialisten</i> 1. Kyrie/Boogie 1 2. Tango 1 3. Tango 3 4. Tango 4 5. Chaos 2	Videobeispiel <i>Sportstück</i> 6. Sieben/Acht-Chor	
Notenbeispiel <i>Die Spezialisten</i> 1. Gesamtpartitur	Notenbeispiele <i>Ein Sportstück</i> 2. Gesamtpartitur 3. Sieben/Acht-Chor <i>Verratenes Volk</i> 4. Schleef/Nietzsche 5a-c. Hoffmann/Luxemburg 6. Gemischter Chor	